Nedim Gürsel

Bozkırdaki Yabancı

Türk Edebiyatı | İnceleme / Araştırma



DK DOĞAN KİTAP

BOZKIRDAKİ YABANCI

Çağdaş Türk Edebiyatı Üzerine

Yazan: Nedim Gürsel

Dijital yayın yarihi: Haziran 2012/ **ISBN** 978-605-09-0782-7

Kapak tasarımı: Yavuz Korkut

Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

19 Mayıs Cad. Golden Plaza No. 1 Kat 10, 34360 Şişli - İSTANBUL

Tel. (212) 373 77 00 / **Faks** (212) 355 83 16

www.dogankitap.com.tr / editor@dogankitap.com.tr / satis@dogankitap.com.tr

Bozkırdaki Yabancı
Çağdaş Türk Edebiyatı Üzerine

Nedim Gürsel



Önsöz

Bu kitapta yer alan incelemelerden yalnızca bir tanesi, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* için yazdığım "Türk Yazınında Öykü" doğrudan Türkçe kaleme alındı. Öbür incelemeleri Fransızca yazdım. Elbette, Paris'te CNRS'de (Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi) Türk edebiyatı üzerine sürdürdüğüm çalışmaların bir gereğiydi bu. Ne var ki, Yaşar Kemal'in yapıtı üzerine giriştiğim geniş kapsamlı bir araştırmanın ilk aşaması olarak niteleyebileceğim "Bir Geçiş Döneminin Romancısı" ve "Köroğlu Destanı"nın dışındaki yazılar, deyim yerindeyse, "durum gereği" ortaya çıktılar. *Yaban*'ın Fransızca çevirisine önsöz, Yakup Kadri'yi; "Türk Kadın Edebiyatı Üzerine", kadın yazarlarımızı Fransız okurlarına tanıtmak; "Sait Faik'in Yapıtlarında İstanbul Rum Topluluğu", Paris'te yapılan Türk-Yunan uyuşmazlığı konulu sempozyuma katkı; "Çağdaş Türk Edebiyatında Yahudi Tipleri" de Boston'daki Brandeis Üniversitesi'nce düzenlenen "Osmanlı İmparatorluğu'nda Yahudiler" konulu sempozyuma sunulmak amacıyla yazıldılar. Mario Levi'yi ele alan yazı da bir sempozyum bildirisi. "Ziya Gökalp'in Milliyetçiliğinde Epik Söylem" de öyle, Paris'te toplanan "Jön Türkler ve Türkiye" kongresinde okunmak üzere kaleme alındı. Dolayısıyla bu incelemeleri Fransızca yazmam kendi seçimim değil, çok yönlü bir gereklilikti.

Asıl altını çizmek istediğim, Türkçe yapıtlarımı nasıl Fransızcaya çevirmiyorsam –belki de bu işi A. M. Toscan du Plantier yetkinlikle yaptığından– Fransızca yazdığım incelemeleri de Türkçeye çevirmekte gösterdiğim kararsızlıktır. Her iki dili de kullanan bir yazar, kendi yazdıklarını çevirmeye kalkışırsa, amaç dilde yeniden kendi üslubunu bulmaya, dolayısıyla da çeviriden uzaklaşmaya yönelir. Bu durumu önlemek için yazıları, "Anadolu Bozkırında Bir Yabancı"nın dışında, kendim çevirmedim. Dolayısıyla da üslupları, sözcük seçimleri bana değil çevirmenlere aittir. Bir başka dileğim de, bu incelemelerin Türkiye'de verimsiz bir alan olan araştırma dalına karınca kararınca katkıda

bulunmasıdır. Kendi üslubumda olmasa da, onları Türk okurlarına sunmaktan mutluyum.

Nedim Gürsel

Paris, 1993

Genişletilmiş yeni basıma ek

"Avrupa'da Bir Türk Yazar"ı doğrudan Fransızca, "*İçimizdeki Şeytan*"ı, Sabahattin Ali'nin aynı adlı romanının Almanca çevirisine önsöz olduğu için Türkçe yazdım. Bu iki yeni yazıyla *Bozkırdaki Yabancı*'nın genişletilmiş yeni basımını okurlarıma sunmaktan mutluyum.

Nedim Gürsel

İstanbul, 2006

Anadolu Bozkırında Bir Yabancı

Yüzyılımızda evrenin anlamsızlığını araştıran yazarların varlığı hiç kuşku yok çağdaş edebiyatın önemli dönemeçlerinden birini oluşturur. Bu "anlamsızlık"tan acımasız, acımasız olduğu ölçüde de trajik bir yapıt çıkardı Kafka. Camus ise bu trajik boyut karşısında bireyin tavrını ortaya koymayı denedi. "Saçma" kavramının düşünsel temelinde evrenin anlamsızlığı anlayışı yatar. Mersault, bir an olsun acı çekmez hücresinde, çünkü o evrene yabancıdır.

Burada amacım anlamdan yoksun bir evrende insanlık durumunu irdeleyen Camus'nün *Yabancı*'sından söz etmek değil. 1942'de yayımlanmış olmasına karşın önemini günümüzde de koruyan ve çağımızın düşün serüvenini kavramada bize hâlâ ışık tutan bu romandan söz ediyorsam, bir başka romanla, köy gerçekliğinin başlıca yapıtlarından sayılan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ıyla aynı adı taşıdığı içindir.

Yakup Kadri, Batı Anadolu kökenli bir ailenin çocuğu olarak 1889'da Kahire'de dünyaya geldi. 1920'de Kurtuluş Savaşı'na katıldı. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra onu 1923-1934 yılları arasında Büyük Millet Meclisi'nde önce Mardin, sonra Manisa milletvekili olarak görüyoruz. *Kadro* hareketinin içinde yer aldığı için Kemalist yönetimle arası açılınca Tiran'a elçi olarak gönderildi (1934). Bu görevini Prag, Lahey ve Bern (1942) büyükelçilikleri izledi. Emekliye ayrıldıktan sonra *Ulus* gazetesinin başyazarlığını yaptı. Yeniden milletvekili seçildi. 1974'te öldüğünde ardında çok sayıda roman ve anı yazısı bıraktı. Kemalist devrimlerin ateşli bir savunucusu olan Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı romanı 1932'de yayımlandı.

Yazar kendisiyle doğrudan Fransızca yapılan bir konuşmada *Yaban*'ın, Camus'nün *Yabancı*'sından önce yayımlandığına dikkati çekerek bu adın romana uygun düştüğünü özellikle belirtiyor.

> – Romanınızın Fransızca çevrisinin *Yabancı (l'Etranger)* başlığıyla yayımlanmasına ne dersiniz?

> – Bu terim yeterli değil bence. Türkçede "yaban"ın ek bir anlamı daha vardır, Eski Yunan'da "barbar" terimiyle ifade edilen bir anlam. Bilinen dünyanın dışında yer alan her şeye "yaban" denilebilir. Güvensizlik, hatta düşmanlık uyandıran bir sözcüktür. İtalyanca çeviriye *Terra Matigna* (Kötü Toprak) adını koydular. Doğrusu güzel bir ad. Anadolu toprağını çağrıştırıyor. *Yabancı*, Camus'nün çok tanınmış bir romanının adı. En iyisi çeviride de Türkçesini olduğu gibi bırakmak.[1]

Yazarın isteğine uyularak romanın özgün adının bırakılması, Fransızca karşılığının ise ayraç içinde yazılması son derece isabetli olmuş. *Yaban*, Birinci Dünya Savaşı'nda sol kolunu yitirdikten sonra Haymana ile Sivrihisar arasındaki küçük bir bozkır köyüne yerleşen genç bir subayın öyküsünü anlatır. Ahmet Celâl adlı bu subay Müttefik kuvvetlerince işgal edilen İstanbul'dan kaçmayı değil, büyük kentin aydın yaşamından uzaklaşmayı uygun bulmuş, emir erinin önerisini kabul ederek Anadolu'ya gelip Porsuk Irmağı kıyısındaki köye yerleşmiştir. Burada tuttuğu günlük, kırsal kesimle ilk karşılaşmasının, onu bir *Yabancı* gibi gören köylülerin içinde yaşadıkları dünyayı keşfinin ürkütücü boyutlara varan şaşkınlığıyla doludur. Gerçekte romanın dokusunu da Kurtuluş Savaşı'nın en güç günlerinde tutulan bu günlük oluşturur. Sakarya Savaşı köyden birkaç kilometre uzakta cereyan etmekte, ne var ki cephede olan bitenler köy yaşamını hemen hemen hiç etkilememektedir. Romandaki olay zincirini görünüşte Ahmet Celâl ile Emine arasındaki aşk oluşturur. Ama yalnızca görünüşte. Çünkü romancının asıl amacı, kentli aydın ile Anadolu köylüsü arasındaki uçurumu anlatmak, buradan yola çıkarak Osmanlı Devleti'nin kendi alınyazısına terk ettiği köylünün nasıl içedönük, ne denli geri kalmış bir dünyada yaşayageldiğini, yüzyıllardan beri değişmeyen bu durumun ancak Kemalist devrim sayesinde değişebileceğini göstermektir. Ahmet Celâl, gözlemlemekle yetindiği bir dünyada bulur kendini; yoksulluğu, hastalığı ve umarsızlığı tanır. Yazar, Ahmet Celâl'in bakış açısından, yani ulusçu idealleri benimsemiş bir Osmanlı aydınının gözüyle köy gerçeğini yansıtır bize. Her şey Ahmet Celâl'i dışlamaktadır: doğa, köy ve köylüler. Hatta sevdiği kadın bile. Çünkü o "yaban"dır, Yakup Kadri'nin deyimiyle "halkın ruhu"nu anlamadığı için kendisinden korkulan, kabullenilmeyendir. Bu durum iyice yalnız kalmasına, toplumsal çevreden kopmasına yol açar: "Burada her şey bana karşı: toprak, su, çakıl taşları, insanlarla hayvanlar bile."

Camus'nün romanında Mersault, saçma bulduğu bir dünyada kendini *Yabancı* duyar. Ölüm karşısında bile tepki göstermez. Ne romanın başında annesinin ölümü, ne de sonunda kendi ölümü ilgilendirir onu. Oysa Ahmet Celâl, Anadolu köylüleriyle birlikte yeni bir dünya kurmak amacıyla yola çıkan popülist bir aydındır. Ne var ki bu özleminin acı gerçekler karşısında yıkıldığını görür: sevdiği halkın gözünde bir yabancıdır, kendisiyle diyalog kurmaktan kaçınılan, güven duyulmayan bir yabancı. Köyün kadınları o geçerken çarşaflarının ardına gizlenip başlarını öte yana çevirirler. Erkekler aralarından biri olarak görmezler onu, tam tersine ondan uzak durmaya çabalarlar. Köye felaket getirendir Ahmet Celâl, bir kurtarıcı değil. Bu durum, "öteki"nin ulaşılmazlığı, kendi içine kapanmasına, giderek kendinden başkasını dinlememesine yol açar. Ahmet Celâl'in bozkırda duyduğu, aç çocukların, yaşlılar ile hastaların iniltileri değil, kendi yürek vuruşlarıdır. Robinson'la, Hamlet'le özdeşleştirir kendini. Issız bir adada doğayla baş başadır. Yalnız ve bırakılmış, tek başına. Ahmet Celâl'in kendi ülkesinde bir sürgün olduğunu da söyleyebiliriz. Yine de aydınca bir Don Kişot tavrı içindedir. Şövalyeliği kimseye bırakmaz. Sevdiği köylü kadını Dulcinea gibi görür, onun "kaba elli, pis kokulu" olduğunu yazsa da.

Romanda birbirine karşıt iki dünya vardır. Bir yanda Kemalist görüşleri ve Batı kültürüne bağlılığıyla Ahmet Celâl, öte yanda yoksulluk içinde yaşayan ve durumunun bilincinde bile olmayan köylüler. Ahmet Celâl, halka karşın halkı kurtarmak isteyen idealist aydının tipik bir örneğidir. Bu konumu, sonunda düş kırıklığına sürükler onu. Çünkü halk ne kurtulmak istemekte, ne de ulusal savaşa katılmak için çırpınmaktadır. Halkın istediği, düzenin sürüp gitmesi, ürünlere zarar gelmemesidir yalnızca. Burada Yakup Kadri'nin emperyalist güçlere karşı halkın direnme gücünü göz ardı ettiğini, Kurtuluş Savaşı'nı asker-bürokrat bir kadro öncülüğünde halk kitlelerinin gerçekleştirdiği tezine katılmadığını öne sürebilir miyiz? Sanmıyorum. Yazarın asıl amacı, kendisinin de öncüleri arasında yer aldığı *Kadro* hareketinin, Kemalist devrimleri daha köktenci bir çizgiye oturtmasını sağlamak, bunun için de halkın olası tepkilerini önceden eleştirmektir. Aslında köylülüğe bürokrat kafasıyla yaklaşan, sivil topluma değil devlete güvenen tipik bir Kemalist aydın tavrı içindedir Yakup Kadri. Kadrocuların gerçekleştirmek için çabaladıkları toprak reformunu devletçi bir anlayışla savunurken, halkı da her türlü gericiliğin, bağnazlığın nedeni olarak görür. Ahmet Celâl'in köylülüğe bakışını işte bu anlayış temellendirmekte, yazarın gözünde Türk köylüsü ile Türk aydını arasındaki uzaklık, ikincinin

birinciye müdahalesiyle ortadan kaldırılmak istenmektedir. Buysa, günümüzde epey tartışma götürür bir bakış açısıdır. Ülkenin kalkınmasına en büyük engel, gerici güçlerin din kisvesi altında Kemalist devrimlere karşı koyması, cahil halkı da kolayca kandırabilmesidir. Tipik üçlü (imam-ağa-muhtar), baskının, giderek sömürü ve sınıf savaşımının değil, gericiliğin simgesi olarak karşımıza çıkar. İşbirliği yapan, umulmadık bir dayanışma gösteren bu üçlünün karşısında laik ve Kemalist aydın, adından da anlaşılacağı gibi, "aydınlık"tan yanadır, ama ne yazık ki yalnızdır. *Yaban*, ilerde yazılacak köy romanları için bir model oluşturmuş, ilerici aydın ile tutucu güçlerin çatışmasını, ağa-muhtar-imam üçlüsü ile öğretmen-yoksul köylü-eşkıya üçlüsü arasındaki ülküsel çelişkiye indirgemiştir. Gerçekte bu kadar şematik olmaması gereken bir olgu, daha karmaşık bir yapıdır köy dünyası. Bu dünyanın edebiyata yansıması elbette başka bir yazının konusu, bu önsözün değil. Biz *Yaban*'a dönelim yeniden.

Ahmet Celâl, Anadolu'da "çorak ülke"de, bir çeşit *no man's land*'de yaşar gibidir. Bu çoraklık maddi olduğu kadar manevi boyutlara da sahip, kimi kez simgesel bir mekâna dönüşür. Ne bir dayanak noktası, ne de varılacak bir menzil vardır:

> Lâkin, bu köy; bir çöl ortasında, bir konak kadar bile yüreğime emniyet vermiyor. Bir konak, mesafe içinde bir hareketi gösterir. Bugün, burada iseniz, yarın bir vahanın kenarına erişeceksinizdir. Öbür gün, bir büyük nehrin suları sizi karşılayacaktır. Halbuki, Orta Anadolu'da, bir köy, donmuş bir konaktır. Burada mesafe sizi yutmuştur. Siz, mesafe içinde, dehşetten donmuşsunuzdur.[2]

Evet, mesafenin yuttuğu kentli insan. Bu insanın konumunu, doğa içindeki yerini elbette coğrafya belirlemektedir, ama simgesel bir coğrafya, yani öznel, yazarın bakışıyla sınırlı bir mekân anlayışı. Yine de, romandaki çoğu betimlemenin gerçekçi özellikler de taşıdığını öne sürebiliriz. Ne var ki bu gerçeklik görünüştedir. Temelde, roman kahramanının içselliğini, ruhsal yalnızlığını dışa vuran görüntülerdir söz konusu olan. Sanki Ahmet Celâl'in ruh durumunu yansıtmak için kaleme alınmış gibidirler. *Yaban*, Türk aydınının köye bakışını temellendiren bir roman değildir yalnızca, bu bakışın öznesi olan aydının suçluluk duygusunu, "vicdan azabı"nı da dile getirir. Köylüleri alın yazılarına terk ettiği için kendini suçlamaktadır Ahmet Celâl. Anadolu'nun bu kuş uçmaz kervan geçmez köşesinde yaşamayı seçtiği için bilinçdışı bir tür haz bile duyar. Diri diri gömmüştür kendini, suçluluğunu dengeleyen bir konumda yapayalnız, ama rahattır. Bir

süre sonra bu konumundan sıyrılma çabası içinde görürüz onu. Köylülerle ilişki kurmak ister. İster ama, nedense, bir türlü başaramaz bunu:

> Bir gün... bir gün, onlara, ispat edebilecek miyim ki ben bir "yaban" değilim. Benim damarlarımdaki kan onların damarlarında işleyen kandır. Aynı dili söylemekteyiz (...) Lâkin hangi sözler, hangi gözlerle, hangi seslerle. (...) Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum: Türk "intelektüel"i, Türk okumuşu, Türk ülkesi denilen, bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip münzevidir.[3]

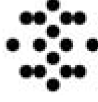
Türk aydını ile Anadolu köylüsü arasındaki uçurumu roman boyunca sürekli gündeme getiren Yakup Kadri, bu durumu tarihsel koşulların bir sonucu olarak değil de, daha çok, Osmanlı aydınının bir hatası olarak görür. Cumhuriyet yönetiminin azgelişmişlikten kurtarmaya çabaladığı ülkenin içinde bulunduğu durumdan tek sorumlu, halktan uzaklaşmış Osmanlı aydınıdır sanki. Aynı siyasi alın yazısının, yani Kemalist bir yaklaşımla "ulusun kader birliği"nin onları birbirlerine yaklaştırması, hatta kenetlemesi gerektiğini düşünür. Bu yaklaşımda sınıf savaşımına, toplumsal çelişkilere yer yoktur elbet. "İmtiyazsız ve sınıfsız" bir kitlenin kader birliği inancı vardır. Türk aydınını suçlarken ne tarihsel koşulları, ne de Osmanlı toplumundaki sömürü olgusunu ön plana çıkarır. Yaklaşımı popülist, yalınkat, ama oldukça etkileyicidir:

> Bunun sebebi, Türk münevveri, gene sensin! Bu viran ülke ve bu yoksul insan kütlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu, bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksinmek hakkını kendinde buluyorsun. Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı, işleyemedin. Onu, behemiyetin, cehlin ve yoksulluğun ve kıtlığın eline bıraktın.[4]

Yaban'ın yayımlanmasından çok değil, on beş yıl sonra bu yaklaşım tamamen aşılacak, kapitalist üretim ilişkilerinin tarım kesimindeki gelişimine koşut olarak, halk-aydın çelişkisi sınıfsal bir temelde ele alınmaya başlanacaktır. *Yaban*, Türk aydınının "ilk günah"ını dile getirir bir bakıma. Bu durum halkı azgelişmişlikten kurtarma çabalarıyla değil, ona siyasal bilinç verme girişimleriyle Marksçı bir nitelik kazanacaktır 1960'lı yıllarda.

Yakup Kadri'nin, Türk köylüsünü aşağıladığı suçlamalarına verdiği bir yanıtta belirttiği gibi, *Yaban* ne "gerçekçi", ne de "objektif" bir romandır. Bu özelliklerinden önce gelen, Ahmet Celâl'in iç dünyası, yaşadığı çevrenin simgesel boyutlarıdır. Bu bakımdan yeniden, kahramanın bakış açısını ön planda tutarak başka bir gözle okumalıyız *Yaban*'ı. Belki o zaman bir yabancının Anadolu bozkırında yankılanan çığlığını daha yakından duyabiliriz.

1985



"İçimizdeki Şeytan"[1]

İçimizdeki Şeytan Sabahattin Ali'nin en iyi yapıtı değil belki, ama romancılığında bir dönemeç olduğu söylenebilir. Gerçekte bir uzun öykü olan *Kürk Mantolu Madonna* ve kanımca en başarılı romanı *Kuyucaklı Yusuf* gibi *İçimizdeki Şeytan* da, özünde bir aşk romanı. *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif ile Maria Puder arasında Berlin'de, *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf ile Muazzez arasında kuytu bir Anadolu kasabasında yaşanan aşk, burada yerini 1940'ların İstanbulu'nda, Ömer ile Macide'nin ilişkisine bırakır. Yazar anlatının odak noktasına koyduğu ve giderek kendi kişiliğiyle özdeşleştirdiği (uyumsuz, hırçın, aylak, ama öte yandan da duygusal, zeki, coşkulu, içinde iyilikle kötülüğü aynı anda barındıran) üniversite öğrencisi Ömer'de (İstanbul Üniversitesi'nin felsefe bölümüne kayıtlı olmasına rağmen geçinebilmek için postanede çalışmakta, dersleri izleyeceği yerde dönemin aydın geçinen Türkçüleriyle dolaşmaktadır) XIX. yüzyıl gerçekçiliğinden, özellikle de, Dostoyevski'nin romanlarından esinlenen bir karakter yaratmaya kalkışır. Macide, bir bakıma onun karşıtı gibidir. Taşradan gelmiş, sade, akıllı, sağduyulu, ne istediğini bilen, irade sahibi bir genç kız konumundadır. Konservatuvarda öğrenim görmesi onu belki benzerlerinden ayırır, ama yoksulluk içinde yaşadıkları için "evinin kadını" olmasını da önlemez. Öte yandan, *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'u gibi suça eğilimli Ömer'i, Sonya rolüne soyunarak kurtarmaya kalkışmaz. Tam tersine, "içindeki şeytan"dan tek başına kurtulup yeni ve daha güzel bir hayata başlamak isteyen Ömer'in de telkiniyle, eskiden yakınlık duyduğu Bedri'ye gider. Sonunda birbirlerinden ayrılmaya mahkûm Ömer ve Macide'nin ilişkisinde Sabahattin Ali yalnızca "iyilik ve kötülüğün" yüzeysel bir tanımlamasını yapmakla yetinir, roman kahramanlarının dünyasını derinlemesine psikolojik çözümlemelerle yansıtmaz. Örneğin okur nezdinde pek de inandırıcı olmayan Ömer'in şu sözleri dengesiz davranışlarının, kararsızlığının, iradesizliğinin, hatta varoluşsal bir özellik taşımayan can sıkıntısının tek gerekçesi gibidir:

> Büsbütün başka bir hayat, daha az gülünç ve daha çok manalı bir hayat istiyorum. Belki bunu arayıp bulmak da mümkün... Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... Bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncağız.

Ne var ki, romanın sonlarına doğru içinde bir şeytan olmadığının, yazar tarafından pek derine inmeden verilmeye çalışılan, örneğin bizi bir Golyatkin kadar etkilemeyen "çift kişiliği"nin gerçekte tembellikten kaynaklandığının farkına varır.

> İsteyip istemediğimi doğru dürüst bilmediğim, fakat neticesi aleyhime çıkarsa istemediğimi iddia ettiğim bu nevi söz ve fiillerimin daimi bir mesulünü bulmuştum: Buna içimdeki şeytan diyordum, müdafaasını üzerime almaktan korktuğum bütün hareketlerimi ona yüklüyor ve kendi suratıma tüküreceğim yerde, haksızlığa, tesadüfün cilvesine uğramış bir mazlum gibi nefsimi şefkat ve ihtimama layık görüyordum. Halbuki ne şeytanı azizim, ne şeytanı? (...) İçimizde şeytan yok... İçimizde aciz var... Tembellik var... İradesizlik, bilgisizlik ve bunların hepsinden daha korkunç bir şey: hakikatleri görmekten kaçmak itiyadı var.

Romanda kahramanlar çok uzun süre düşünüyorlar, çok uzun konuşuyorlar. Yazar onların düşüncelerini davranışlarıyla ya da olay örgüsünün aracılığıyla değil, bitip tükenmek bilmeyen iç konuşmalarla (*monologue*'lar) yansıtıyor bize. Ayrıca kurgu, bir evrim ya da birikime bağlanmaksızın masallardaki gibi kendiliğinden ortaya çıkıveren çok sayıda rastlantıya dayanıyor. Bununla birlikte Sabahattin Ali'nin eşsiz gözlem gücü, bazı ayrıntılarda somutlaşan titizliği, örneğin kahramanların portresini çizerken ulaştığı ustalık, 1940'lı yılların İstanbulu'nu anlatırken yaratmayı başardığı atmosfer, *İçimizdeki Şeytan*'ı bugün de okunabilecek, tat alınabilecek bir kitap konumuna getiriyor. Yan karakterler, örneğin Macide'nin Ömer'e rastlamadan önce evlerinde kaldığı akrabaları Galip Efendi ile Emine Hanım, anlatıda onlardan daha fazla yer tutan Veznedâr Hafız ve elbette Turancı ırkçı çevrenin olumsuz kahramanları, özellikle de dönemin sağ görüşlü romancısı Peyami Safa'nın çizgilerini taşıyan "muharrir" İsmet Şerif, belleğimizde iz bırakıyorlar. Yazar bu kişiye karşı duyduğu tiksintiyi ve kini, biraz abartarak da olsa, çok etkileyici bir portre çizerek, örneğin şu satırlar aracılığıyla dışa vuruyor:

> Dik durmaya çalışan eğri bir baş üzerinde, yandan ayrılmış, seyrek ve kır saçları vardı. Yirmi beş mumluk lambanın altında parlayan bu saçların dibinde, bir yara izi pembeliğinde kirli bir deri görünüyordu. Aynı derinin devamı gibi duran alın kısmında boydan boya uzanan buruşuklukların arasını kabarık ve yağlı etler dolduruyordu. Bal rengindeki gözleri dayak yemiş bir kedininkiler gibi ağır ağır kımıldıyor ve gayet açık, gayet hayvanca bir ifade ile bir şeyler istiyordu.

İstediği, gerçekte, çok alkollü ve uzun bir gecenin bitiminde, grup halinde gidilen bir lokantanın hela aralığına sıkıştırdığı Macide'yi öpmekten başka bir şey değildir. Sabahattin Ali, dönemin aydın çevrelerine ya da aydın geçinen bazı insanlara duyduğu nefreti alaycı bir üslupla anlatmaktan çekinmez. Ve şöyle sürdürür İsmet Şerif'in portresini:

> Bütün yüzü, çıkmaya başlayan sakallarının dibine kadar, haşlanmış gibi kırmızı ve pırıl pırıl yağlı idi. Bu yağlar dudaklarının kenarında meze bakiyeleriyle karışarak, daha iğrenç bir hal alıyordu. Üst dudağı titreye titreye burnuna doğru çekildikçe sarı ve uzun bir sıra diş ve dişetlerine yapışık birkaç maydanoz yaprağı görünüyor, genç kızın yüzüne, rakı ile kutu sardalyasının ve mide usaresinin karışmasından hâsıl olan feci bir koku vuruyordu.

O yıllarda, sağın ve solun aydınlarının kanlı bıçaklı bir kavgaya tutuştuklarını, birbirlerine yayın organlarında saldırmakla yetinmeyip ideolojik çatışmanın yanı sıra kişisel sataşmalarda da bulunduklarını, yalnızca Sabahattin Ali'nin değil, komünist grubun başını çeken Nâzım Hikmet'in de yazdığı bir hiciv şiirinde Peyami Safa'yı hedef aldığını burada anımsatmak isterim.

İçimizdeki Şeytan 1939'da *Ulus* gazetesinde tefrika edilip 1940'ta yayımlandığı zaman İkinci Dünya Savaşı başlamıştı. Nazi Almanyası'nın zaferden zafere koştuğu, neredeyse tüm Avrupa'yı kasıp kavurduğu yıllardı. Türkiye'de tarafsızlık politikası güden tek parti iktidarı, bazı aydın çevreleri etkileyen Turancı ırkçı görüşlere pek sıcak bakmıyordu. Ne var ki, yalnızca Türkiye sınırları içinde değil, Balkanlar ve Orta Asya'da yaşayan tüm Türki halkları da aynı devlet çatısı altında birleştirmeyi öngören bu hareket, siyasi iktidar katında da kendine taraftar bulabiliyor, *Orhun, Tanrıdağ, Gökbörü* gibi adları ırkçı milliyetçi yananlamlar taşıyan dergi ve gazetelerde sesini duyuruyor, komünist örgütlenmeye getirilen yasak nasılsa bu hareketten

esirgeniyordu. Savaşın bitmesine yakın tasfiye edilecek Turancılar Türkiye'yi Almanya'nın yanında savaşa sokmak için çabalıyorlar, komünistler ise Hitler henüz Sovyetler Birliği'ne saldırmadığı için bu duruma fazla ses çıkarmıyorlardı. O yıllarda İstanbul Konservatuvarı'nda Almanca öğretmeni olan Sabahattin Ali işte böyle bir ortamda, özünde bir aşk öyküsünü anlatan romanın arka planında bu çevreleri ele alıp radikal bir biçimde eleştirmeye kalkışınca kıyamet koptu. Romanda, Nihat adındaki kahramanın kendisi olduğunu iddia eden Nihal Atsız, Sabahattin Ali'ye hakaret davası açtı. Bununla da yetinmeyerek, yazarı komünistlikle suçlayıp dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye yazdığı bir açık mektup vasıtasıyla ihbar etti. Sabahattin Ali suçlamalara yanıt vermedi. Romandaki Nihat'ın Nihal Atsız, Profesör Hikmet'in Mükrimin Halil, İsmet Şerif'in Peyami Safa, Hüseyin Bey'in Zeki Velidi Togan (ya da Abdülkadir İnan) olduğu iddialarına da bir açıklık getirmedi. Bu konu günümüz edebiyat tarihçileri tarafından hâlâ tartışıladursun, *İçimizdeki Şeytan*'ın bence bir "şifreli roman" oluşu fazla önem taşımıyor. Çünkü romanda Turancı ırkçı çevrelerin tasviri yüzeysel kalıyor. Örneğin Nihat'ın, Hitler'in *Kavgam* adlı kitabından esinlenerek söylediği şu sözler, yapıtın bütünü içinde, bir yama gibi sırıtıyor:

> İnsanların zaaflarını mazur görmeye taraftar değilim. Kuvvetli olmak her şeyin fevkindedir. Kuvvet her hareketi mazur gösterebilir. Âcizlere acıman ise sersemliktir. (...) Dünyaya bizim gibi insanlar kendi kafalarında tasavvur ettikleri şekli vermeli ve koyun sürüsünden farkı olmayan halk ise sadece tabi olmalıdır.

Sabahattin Ali 1935'te, sonradan evleneceği Aliye Hanım'a Ankara'dan gönderdiği bir mektupta, en büyük arzusunun İstanbul'a geldiğinde onunla mehtapta el ele dolaşmak olduğunu söylüyor. Oysa, genç yaşına rağmen Anadolu'yu tanımış, sol görüşlü olduğu için hapislerde yatmış, kırsal bölgede yaşayan insanların yoksul yaşamını eleştirel gerçekçi bir bakışla öykülerine yansıtmış bir yazardır o günlerde. Ne var ki, bir yönüyle romantiktir hâlâ. Berlin'de kaldığı iki yıl boyunca yakından tanıma olanağı bulduğu Alman romantizminin etkisinde şiirler de yazmakta, bu etki, öykülerinden çok romanlarında öne çıkmaktadır. *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer ile Macide'nin duygusal yakınlaşmalarına yol açan mehtapta sandal gezintisi bölümünde, bu etkinin çok açık biçimde görüldüğünü söyleyebiliriz. Yazar kendi deyimiyle "tabiatta saklı olan ruhu" duyumsamaya çalışırken, Macide'ye hitaben Ömer'e şu sözleri söyletir:

> Hangi ilim, hangi şiir, hangi aşk, hangi devlet bu manzaradan daha güzel, daha muhteşemdir? Buna rağmen burnumuzu kaldırmadan bozuk kaldırımlarda yürümekte devam ediyoruz.

Sabahattin Ali romanda İstanbul'u çoğu kez işte bu anlayış, romantik kişiliğinden kaynaklanan bu tarz bir bakışla betimler. Öykülerinde rastladığımız Anadolu köylerinin ve kasabalarının gerçekçi tasviri bu romanda yerini İstanbul'un şiirsel atmosferine bırakır. *Kuyucaklı Yusuf*'un Edremit ve çevresinde, *Kürk Mantolu Madonna*'nın büyük ölçüde Berlin'de, her biri kendine özgü bir dünya yaratan, birbirinden çarpıcı öykülerinin Anadolu'nun kuytu yörelerinde geçtiğini düşünürsek, *İçimizdeki Şeytan*'ın baştan sona bir İstanbul romanı olduğunu söyleyebiliriz.

Yazarın kitapları çok uzun bir aradan sonra 1965 yılından itibaren yeniden yayımlanmaya başladığında İstanbul'da, Galatasaray Lisesi'nde öğrenciydim. Gece yatakhanede, ortalıktan el ayak çekilip ışıklar söndürüldükten sonra yorganı başıma çeker, cep lambasının ışığında Sabahattin Ali'nin öykülerini okur, onun en verimli çağında gizli polis tarafından öldürülmüş olmasına yanar, onu bu tuzağa düşürenlere lanet okurdum. Bugün yine aynı duygular içindeyim. Evet, kırk bir yaşında, üzerindeki siyasal baskılardan bunalıp Türkiye'den kaçmak isterken Bulgaristan sınırında, yani ne tuhaf, bir öykümde yazdığım gibi Duvar'ı doğudan batıya değil ters yönde, batıdan doğuya aşmak isterken öldürüldü Sabahattin Ali. Bu cinayetin üzerindeki giz perdesi hâlâ kalkmış değil. Ama yapıtı yaşıyor hâlâ. *İçimizdeki Şeytan*, bu bağlamda, yazarın atan kalbini duyabileceğimiz, soluk alıp verişlerini hissedebileceğimiz, onun eşliğinde 1940'lı yılların İstanbulu'na doğru bir yolculuğa çıkabileceğimiz güzel bir aşk romanı. Salt bu yönüyle bile okunmaya değer olduğunu düşünüyorum.

2005

Avrupa'da Bir Türk Yazar[1]

Batılı seyyahların ve hatta aralarında Lamartine, Chateaubriand, Nerval, Flaubert ve Loti gibi isimlerin de bulunduğu büyük Fransız yazarların gözünde Doğu'ya seyahat demek, Loti'yle aynı dönemde yaşamış olan Türk şairi Tevfik Fikret'in "bin kocadan arta kalan el değmemiş dul" olarak anlattığı İstanbul'a, yani Osmanlı İmparatorluğu'nun kozmopolit başkentine seyahat demekti çoğu zaman. Ucu düşlere açılan, imgelem ürünü bir tür coğrafya kuran bu yazarlar, gerçekliğin çok uzağında kalan, bütünüyle imgesel bir Doğu yarattılar. Başka bir deyişle, XIX. yüzyılın başından itibaren gidip gördükleri ülkeleri ve uygarlıkları "Doğululaştırmış" oldular.

Bugün, Güney ve Doğu ülkelerinden Avrupa'ya doğru yaşanan büyük göç dalgasıyla birlikte bu akımın tersine döndüğü söylenebilir. Şimdi artık Batı ve özellikle de Avrupa şaşırtıcı bir biçimde, göçmen işçilerin gözünde "yapay bir cennete" dönüşüyor, aralarında Türklerin de bulunduğu Doğulu yazarların ilgi odağı oluyor. Demir Özlü, seyahat izlenimlerini çalakalem anlatıveren bu yazarlardan değil. Stockholm'de on yıldan uzun süre sürgün hayatı yaşadıktan sonra, Avrupa'yı bir ucundan diğer ucuna gezip dolaşmış gerçek bir yazarın gözüyle anlatıyor tanık olduklarını. 1935 yılında doğan ve on kadar anlatının ve öykü derlemesinin yaratıcısı olan yazar, Avrupa'da yaşayan Türk yazarlar arasında özel bir yere sahip. Çünkü Türkiye'deki edebiyat ortamına uzun süre hâkim olan gerçekçi köy romanının etkisinden sıyrılmayı ve "Osmanlı atalarımızın" deyişiyle "kâfirlerin medeniyetine" başka bir açıdan bakmayı başaran ender kişilerden.

Demir Özlü'nün yapıtlarında Avrupa, genellikle kent uygarlığıyla, sırlarını çözmek ve tüm karmaşıklığıyla betimlemek istediği kent uzamıyla özdeşleşiyor. Dört başkent, Paris, Berlin, Amsterdam ve Stockholm, yazarın duygusal coğrafyasını oluşturmakla birlikte birkaç anı aracılığıyla, aile içinde geçirdiği erinç dolu çocukluğunu ve belleğinde hâlâ kazılı duran baskı döneminin karanlık ve tehlike dolu yıllarını geçirdiği İstanbul'u da anmasına olanak veriyor. Sık sık yazarla özdeşleşen anlatıcı, Özlü'nün

kitapları arasında dolaşıyor çoğu zaman. Kentten kente, kadından kadına gezip duruyor. Ama her seferinde, Boğaz'ın sularına gömüldüğünü ve bir daha yüzeye çıkmayacağını düşündüğümüz İstanbul çıkıp geliyor uzak bir anıyla birlikte. Benden yaşça büyük olduğu halde bu açıdan birbirimize çok benziyoruz ve aynı yolu izlemiş olmasak da edebiyat alanında aynı yaklaşımı benimsemiş olduğumuzu söylemeliyim. Elbette ki yazıya bakışımız farklı, biçemlerimiz değişik, ama hassas olduğumuz konular bizi birbirimize gittikçe daha fazla yaklaştırıyor. O Stockholm'de yaşıyor, ben Paris'te yaşıyorum. Ben onun şehrini anlattım kimi zaman, o da benimkini anlattı. Ve ikimiz de uzun süre kitaplarımızda, çok sevdiğimiz İstanbul'u andık.

Boğuntulu Sokaklar (İstanbul, 1696), ışıklı kahveleri, vitrinleri, çeşitli içkileri ve özgür kadınlarıyla "ışığın kenti" olan Paris ile hâlâ Bizans'ın ve Osmanlı İmparatorluğu'nun gölgesinde yaşayan karanlık ve nevrotik bir kent olan İstanbul'un karşı karşıya getirildiği öykülerden oluşan bir derlemedir. Yazar Montparnasse ile Saraçhane'yi, Paris'in sokakları ile Pera ve Galata mahallelerinin daracık sokaklarını üst üste getirir. Aslında Paris'in ve İstanbul'un anıtlarının Alain Robbe-Grillet tarzında yapılan titiz betimlemeleri, insanın bulunmadığı imgesel bir uzam yaratmak için kullanılan bir araçtır. *Ölümsüz* adlı filmini İstanbul'da çeken Robbe-Grillet'nin romanlarındaki özerklik, Fransa başkentinin kendisinde uyandırdığı hayranlığı her zaman dile getiren Demir Özlü'de mekânların dinamiğine karşılık gelir. Ama Özlü'nün Paris'e duyduğu hayranlık, gençliğinin kahvelerini ve sokaklarını aramak için yola çıkmasıyla sona erer. Bu arayışı anlatan bir öyküde, Baudelaire'in söylediği gibi "ne yazık ki bir ölümlünün yüreğinden daha hızlı biçim değiştiren" kenti tanıyamaz:

> Paris'in gökleri, eskisi gibi yabansı bulduğum gökler değildi. Ama bir şeyler değişmişti. Benim için gelip gitmiş bir şey vardı.[2]

1960'lı yılların Parisi'ne duyulan özlem ve bunun yarattığı hayal kırıklıkları, anlatıcının bir kuzey kentinde uzun ve sıkıntılı kış geceleri geçirdiği *Stockholm Öyküleri*'nde de çok belirgindir. Ve artık "yabancı bir kalabalığın" istilasına uğrayan Paris'te yaşananların hatırlanması, umutsuzluğu daha da artırır:

> Paris'te, yirmi yıl önce bir yılını geçirdiğin Rouelle Sokağı'ndaki otelin bulunduğu yere gittin. Yedi yıl önce de aramıştın orayı. O zaman otel yıkılmış, tahta perdelerle çevrili bir inşaat kazısı vardı

> otelin yerinde. (...) Çirkindi, çirkindi Paris! (...) Senin Paris'in değil. [3]

Bu derlemede Stockholm önemli bir yer tutuyor. "Kül rengi çatılarıyla", ıssız sokaklarıyla, soğuk sakinleriyle ve "iç boşluğu" yansıtan avlularıyla tam bir sürgün kenti olarak beliriyor. Yazarın başka şehirlerden söz etmesi için bir çıkış noktası oluşturuyor: gündelik yaşamın getirdiği sıkıntılara rağmen hâlâ dayanışmaya ve insana özgü sıcaklığa inanmayı sürdüren Türk göçmenlerin yaşadıkları Hamburg, büyük bulvarları ve Cafe Select ile Paris ya da Akdeniz ışığıyla aydınlanan İstanbul.

Demir Özlü'nün son iki anlatısında, Berlin ve Amsterdam, okurun karşısına, uluslararası karşılaşmaların yaşandığı yabancı kentler olarak değil de tarihsel simgeler, bilmeceler olarak çıkıyor. *Berlin'de Sanrı*, polisiye bir roman olarak okunabilir ama aslında, Kleist'ın, anlatıcının yaşadığı Wannsee'de intihar etmesi aracılığıyla Nazi terörü anlatılmaktadır. Kleist'ın sevgilisiyle birlikte intihar etmesinin nedeni, belki de, diğer romantikler gibi onun da, sanayi toplumu içindeki insanın yaşadığı yabancılaşmayı hissetmiş olmasıdır. Ama Hitler ve yandaşlarının "nihai çözüm" kararını vermeleri de Wannsee'de, şiirsel bir göl kenarında bulunan özel bir konakta gerçekleşmiştir. Yazar böylece, mezarı aynı gölün kıyısındaki konutunun yakınlarında bulunan Kleist'ın trajik yazgısı ile her türlü kıyamete ve soykırıma sahne olan XX. yüzyılın yazgısı arasında bir paralellik mi kuruyor? "Hâlâ şiddetin hayaleti dolaşıyor burda" diye yazıyor. Berlin'de yaşayan dostlarının yakınlığı, en iyi viskileri içtiği Savignyplatz kahveleri, aşkından kendini kaybettiği Christine'in gizemli güzelliği, onun her şeye rağmen Prusya Devleti'nin askeri yönlerini ve "Kristal Gece"yi düşünmesini engelleyemiyor. *Berlin'de Sanrı*'nın bir yazar olan anlatıcısı, Berlin'de başladığı tek başına, başıboş gezileri, sevilen ama kaybedilen bir kadının yüzüyle bütünleşen Amsterdam sokaklarında devam ettiriyor (*Kanallar*, İstanbul, 1991). Suların ve yansımaların şehrinde süren bu arayış, *Berlin'de Sanrı*'da olduğu gibi, genç bir kadın cesedinin bulunmasıyla sona eriyor.

Doğduğu çevreden kopmuş, geçmişte yaşadığı politik şiddetin ağırlığını üzerinde taşıyan yalnız bir yazar olan Demir Özlü, kendi yaşadığına benzer politik şiddet ve baskı dönemleri yaşamış olan Avrupa başkentleri konusunda kimi zaman marazi bir bakışa sahip olabiliyor. Çift yönlü bir yıkım yaşıyor sanki: hem bireysel hem toplumsal. Cinsel özgürlüğün olmaması nedeniyle doyumsuz kalmış, boşa harcanmış bir yeniyetmelik ve demokrasi bir kere yerleştikten sonra tekrar kurulması mümkün olmayan

devrim hareketi. Bununla birlikte entelektüelin politik bağlanmasından ziyade Michel Butor'un "*le genie du lieu*" "yerin büyüsü" olarak adlandırdığı kavrama özen gösteriyor. Bir anda alımlanan gerçekliğe, İstanbul ya da Berlin gibi şehirlerin yaydıkları ve neredeyse hayvansal olarak nitelendirilebilecek enerjiye, konudan daha fazla önem veriyor. Genellikle acı yüklü anıların ardından, metinde genellikle, şaşırtıcı bir modernliğin betimlemeleriyle birleşen kent uzmanının karmaşıklığı kendini gösteriyor.

İzlenimci bir ressam gibi, Amsterdam'ın, Paris'in ya da Berlin'in değişen ışıklarını sunmakla yetinmeyen yazar, evlerin mimarisini, toplu taşıma ağlarını, kiliseleri ve sarayları, kahveleri ve meydanları, tüm incelikleriyle aktarıyor. Bizi bu kentlerin gerçekliğinin tam göbeğine taşıyor, kentlerin sakinlerini, sokaklarını, garlarını, havaalanlarını kısacası kozmopolit bir şehri bir metropole dönüştüren tüm dinamikleri gözlerimizin önüne seriyor.

Demir Özlü'nün yapıtlarının modern olmasının nedeni bu. Her türlü egzotizmden ve yerel renklerden sıyrılarak insanın yaşadığı koşullar içindeki dramını kavrıyor. İstanbul, Paris, Berlin, Amsterdam, Stockholm ve başka birçok kent, elbette biraz karmaşık ama taşıdıkları şiirsel duyarlık düşünüldüğünde son derece şeffaf bir dille birbirlerine "yanıt veriyorlar".

Çeviren: Şule Demirkol

1992

Yaşar Kemal: Bir Geçiş Döneminin Romancısı

Yapıtları yirmiden fazla yabancı dile çevrilen Yaşar Kemal, bir söyleşide kendini bir geçiş döneminin tanığı olarak nitelendiriyor:

> Bu yüzyılın olağanüstü olaylarından birini yaşadım. Çukurova'nın geçirdiği büyük değişimleri yaşamak, daha sonra da bunları gözlemlemek ve yazmak fırsatını buldum. Kendimi seve seve, beraberinde getirdiği tüm sorunlarıyla eski ile yeninin bir arada var olduğu bir geçiş döneminin tanığı olarak nitelendirebilirim.[1]

Gerçekten de Çukurova, yazarın çoğu romanının geçtiği bölgedir. Eski adı Kilikya olan bu bölge, Türkiye'de kapitalizmin gelişmesiyle, derin ekonomik değişimlerin etkilerine maruz kalan ilk bölgedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, başta pamuk olmak üzere tarım ürünlerinin uluslararası piyasaya açılması ve bölgeye yabancı sermayenin girmesi, XX. yüzyılda daha da hızlanacak olan ekonomik ve toplumsal bir dönüşüm sürecine neden oldu. Devletin göçebe aşiretleri yerleşik düzene geçmeye zorlaması, toprakların bir aşiret aristokrasinin elinde toplanması sonucunda gitgide değişik türden bir "feodalite" oluşması, köyden göç ve topraksız köylünün hızlı proleterleşmesi, ayrıca özellikle Marshall Planı tarafından desteklenen tarımda makineleşme, Çukurova'nın çehresini baştan aşağı değiştirmiştir. Bölgesel olmakla birlikte, çağdaş Türkiye tarihinde o zamana kadar bir eşine rastlanmayan bu dönüşüm, 1950'lere doğru ortaya çıkan ve yeni toplumsal ilişkilerin oluşumunu başarıyla yansıtan bir edebiyatın kaynağı olmuştur.

Bu edebiyata Yaşar Kemal'in yaptığı katkı çok önemlidir ve apayrı bir konumda yer alır. Kuşkusuz Yaşar Kemal'e göre de Türk köylüsü pamuk tarlalarında sömürülmektedir. Hastalığın ve toplumsal adaletsizliğin de kurbanıdır. Yaşayabilmek için hem doğal güçlere hem de ağaların iktidarına karşı koymak zorundadır. Öte yandan da bir hayal dünyası, bir iç dünyası vardır köylünün. Sözlü geleneğin yüzyıllarca beslediği bir halk kültürünün mirasçısı olarak köylü, mitler yaratır, uydurur. Toprak elinden gidince söze

sarılır. Sözü ele geçiren köylü değişik bir iktidara sahip olur böylece. Yaşar Kemal'de, insanın toplumsal konumu değil de hayal dünyasıyla olan ilişkisi önemlidir demek istiyorum. Oysa *Akçasazın Ağaları*'nda Yaşar Kemal, zaman zaman yerel bir western anlatımı kullanarak iki büyük aile arasındaki kan davasını betimlerken, aslında törelerin çağdışığılını vurguluyor. Romanın baş kişileri, tüm öğeleriyle yok olmaya mahkûm bir dünyanın çözülüşünü yaşıyorlar. Bir geçiş döneminde eski ile yeninin çatışması romanın ana temasını oluşturuyor.

Yaşar Kemal'e göre teknik ilerleme mutlaka insana mutluluk getirmez. Çukurova özelinde bu ilerleme tam tersine, çoğu zaman dürüstlüğün kaybolması, ailenin çözülmesi ve doğanın yok olması anlamına geliyor. Çözülme, yazara göre, eski dünyanın ahlak değerlerini sağlamaktan çok uzak olan yeni bir dünyanın doğmasına neden oluyor. İncelememde, bir dönüşüm sürecinin hem tanığı hem de sözcüsü olan Yaşar Kemal'in söz konusu süreçten nasıl etkilendiğini, bu süreci *Akçasazın Ağaları*'nda hangi ölçütlerle değerlendirdiğini irdelemek istiyorum.

Geçiş döneminin maddi koşulları ve romanda eylem

Fransızca çevirisi yaklaşık 1 200 sayfa kadar tutan *Akçasazın Ağaları*, iki ciltten oluşan bir dizi-romandır. Birinci cilt *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, ikinci cilt ise *Yusufçuk Yusuf*'tur.[2] Birinci ciltte yazar, öyküsüne çerçeve olarak bir kez daha, doğum yeri olan engin Çukurova'yı seçiyor. Burada töreleri "feodal"[3] kalmış iki büyük ailenin (Sarıoğlular ile Akyollular'ın) yaşadığı iki büyük malikâne anlatılıyor. Malikânelerden biri Derviş Bey, diğeri ise Mustafa Bey tarafından yönetilmekte... Yerleşik düzene geçmiş göçebe Türkmenlerin soyundan gelen bu iki beyin tek saplantısı, aralarında sürüp giden kan davasıdır. Atalarının da yaptığı gibi bu beyler, birbirlerini tuzağa düşürüp öldürmek isterken, giderek gerçeğin yerini alan kanlı ve umutsuz bir düş dünyasının psikozunda yaşamaya başlıyorlar. Çağdışı kalmış bu "soylu kahramanlar", çıkar veya kendini savunma uğruna değil de yalnızca belirli bir onur anlayışını korumak amacıyla birbirlerini öldürmek isterlerken, beylerin iktidarına göz dikmiş yeni zengin bir sınıfın, yani ağaların yükselişine tanık oluyoruz. Sınıf atlamalarını ahlaksızlıkla, cinayetle veya eski azınlıkların mallarına el koymakla sağlayan bu ağalar, memurları satın alıp onları parmaklarının ucunda oynatırlarken, beylerin koruduğu köylüleri daha çok ezebilmek ve toprakları daha çok işletebilmek için de devlet temsilcileriyle işbirliği yaparlar.

İkinci ciltte de kan davası bir kez daha, değişik bir biçimde sürer gider. Yusuf'un öz babası, Derviş Bey'in hizmetindeyken jandarmaların işkencesi altında ölmüştür. Derviş Bey kendisine herkesin içinde hakaret eden adamı, evlatlık edindiği Yusuf'a öldürtmek zorunda kalır.

Böylece, Çukurova'nın büyük beylerinden biri kendini öç alma isteğine kaptırmışken, düşmanı karşısında âciz düşen Mustafa Bey de hayalinde Derviş Bey'e işkence etmekte, bu durumdan yararlanan yeni zenginler ise beylerin topraklarını ucuza kapatmaktadırlar. Bu durumun bilincindeki ve artık aşiret değerlerinin geçerliliğine inanmayan bey çocukları, fabrikalar kurmak, dolayısıyla da çocukluk düşlerini gerçekleştirmek için Çukurova'nın yeni efendileriyle işbirliği yaparlar. Kapitalizmin ekilebilir yeni topraklara gereksinim duymasıyla Akçasaz Bataklığı'nın kurutulması sonucu, Yaşar Kemal'in şaşırtıcı bir lirizmle betimlediği çiçek, böcek ve kuş evreni, romanın sonunda tümden yok olur. Böylece Akçasaz Bataklığı yerini, yeni bir kuşak tarafından kurulan toprakları verimli, büyük kapitalist çiftliklere bırakır. Romanın başlıca kişisi Derviş Bey'e gelince, adaletin elinden kurtulabilmek için, ona ihanet etmemiş tek yakını olan Yusuf'u kendi elleriyle öldürmek zorunda kalır. Bu hazin son ile yazar, eski sistemin kaçınılmaz bir biçimde çökmesine neden olan iç çelişkileri vurgulamak istiyor. Fakat Yaşar Kemal, çağdışı bir dünyanın çöküşünü vurgulamak yerine, çoğu zaman ayrıntılar içinde boğuluyor. Romanın konusuyla organik bağı olmayan birçok olay, epik anlatımlardaki gibi art arda dizilerek anlatı zincirinin tutarlı yapısını, dolayısıyla da romandaki eylem birliğini bozuşturuyor. Yani romanın konusu olan kan davasının ve romanın baş kişisi Derviş Bey'in etrafında başka başka olaylar gelişiyor ve bazen roman iç tutarlılığından çok şey kaybediyor. Ancak, öykünün ana eksenini, yazarın kendi iç dinamiği içinde yakalamaya çalıştığı bir geçiş döneminin betimlemesi oluşturuyor. Şimdi de bu dinamiğin maddi koşullarına göz atalım.

Güneyde Akdeniz'le çevrili, kuzey, batı ve doğusunda Toroslar'ın yükseldiği Çukurova, XIX. yüzyılda bile ulaşılması zor bir bölgeydi. Ulaşım ağının yetersizliği ve birçok göçebe aşiretin varlığı, bu bölgeyi Osmanlı İmparatorluğu'nun azgelişmiş bölgelerinden biri haline getiriyordu. Vergi ödemeyen, kendi koruma kuvvetlerine sahip, "derebey" denilen bu büyük ailelere karşı, merkezi devletin hiçbir yaptırım gücü yoktu. Merkezi otorite karşısındaki bu özerklik, derebeylere, aşiretlerini Horasan'dan gelen Türkmenlerden miras kalan töreler uyarınca yönetme olanağını sağlıyordu.

Fakat XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra meydana gelen iki önemli olay bu durumu değiştirdi. Bu olaylardan biri *iskân*, yani toprağa yerleşme; diğeri de pamuk üretimine bağlı olarak kapitalizmin gelişmesidir. Kapitalizmin gelişmesi bölgeye İngiliz sermayesinin girişiyle hızlanmıştır.

1865 yılında Osmanlı hükümeti asayişi sağlamak üzere Kilikya bölgesine Derviş ve Cevdet Paşaların komutanlığında *Fırka-i İslahiyye* diye bilinen bir tümen gönderdi. Ovanın ekonomik gelişmesini gerçekleştirmek için, yeniden bir güven ortamının yaratılması ve oba halkı üzerinde hayat hakkına sahip olan aşiret beylerinin denetim altına alınması gerekiyordu. Kozanoğulları ve Avşarlar başta olmak üzere birçok aşiret, zorla toprağa yerleştirilmeyi kabul etmeyerek ayaklandı. Bu ayaklanmanın anısı halkın belleğinde hâlâ canlılığını korumaktadır. Birçok ozan bugün de Kozanoğlu ve Avşar aşiretlerinin savaş kahramanlıklarını dile getirmeye devam ediyor. Fakat ayaklanma, Osmanlı ordusu tarafından bastırıldı ve boyun eğmeyen aşiretler yaylalarını terk ederek, dizanteri, sıtma ve başka hastalıkların kasıp kavurduğu ovaya temelli yerleşmek zorunda kaldılar. Yeni koşullara uyum sağlamaları kolay olmadı. Nitekim folklorlarındaki "kaybolan cennet" teması ile göçebeliğe duyulan özlem, yeni koşullara kolay alışmadıklarını gösteriyor. Bu konuyla ilgili olarak Paul Dumont, "1865'ten sonra Kilikya'nın kolonizasyonu artık gerçek bir tehlikeyle karşı karşıya değildi" diye yazıyor.

> Birçok aşiret beyi kendilerini pamuğun çekiciliğine kaptırıp büyük araziler elde ettiler, buralarda kendi adamlarını çalıştırıp çok büyük servetler biriktirdiler. Eski bataklıkların üstünde tarım imparatorlukları yükseldi.[4]

Pamuk ekimini teşvik etmek amacıyla alınan ekonomik önlemler iskâna eşlik etti. Uzun süre pamuk, Avrupa'nın tekstil sanayiine yönelik başlıca ihraç ürününü oluşturdu. 1883'te demiryolu ağının yapımı ve biçerdöverlerin satın alınarak tarımın makineleşmesiyle, tarımsal verim belirgin bir şekilde arttı. Bu da toprakların, modern çiftlikler kuran birkaç ailenin elinde toplanmasına yol açtı. Daha sonra, Çukurova'da kapitalizmin gelişmesi, bilinçlerde önemli bir değişiklik yaratmamakla birlikte, köyden göçe ve sanayileşmeye neden oldu. Ama eski zihniyet uzun süre yaşamaya devam etti. Yakın bir zamana kadar büyük toprak sahiplerini, Mercedes'lerini garajda bırakıp ata binerken veya silahlarıyla bakanlık odalarına girerken görmek mümkündü. Ayrıca, teknolojik değişime rağmen

nasıl araba atla, tren deveyle yan yana var olduysa, karabasan ile traktör de bir arada yaşamayı sürdürdü.

Kısaca özetlemek gerekirse, iskân olayı ile İkinci Dünya Savaşı'nın sonu arasında gerçekleşen kapitalizmin gelişimi, Yaşar Kemal'in romanında bir aile çatışması ortamında anlatılır. Bu çatışma iç ve dış olmak üzere iki boyutludur. İç çatışma her ailenin içinde genç-yaşlı kuşakları karşı karşıya getirirken, dış çatışma da kan davası güden beyleri karşı karşıya getirir. Gerçekten de *Akçasazın Ağaları*, eski dünyanın çöküşüyle yeni bir dünyanın ortaya çıktığı geçiş dönemini yaşayan iki büyük aile arasında geçen kan davasının öyküsüdür. Yazar, romanına kahraman olarak Derviş Sarıoğlu ile onun kopyası olan Mustafa Akyollu'yu seçmekle, yapıtını bu diyalektik üzerine kurar.

Derviş Bey: "Problematik" bir kahraman

Romanın biçimini belirleyen temel düşünce, roman kahramanları psikolojisi olarak dile getirilir. Roman Kuramı'nda Georg Lukacs, "Bu kahramanlar hep arayış içindedir" diye yazıyor.[5] Georg Lukacs'ın Roman Kuramı ve Lucien Goldmann'ın bu yapıttan yola çıkarak geliştirdiği tezlere göre, roman türünün, alçalmış bir dünyada sahih (authentique) değerlerin aranması olduğunu söyleyebiliriz. Lukacs'ın "şeytansı" (demoniaque) olarak nitelendirdiği arayış, roman yapısının temelinin ta kendisidir. Eğer kahraman bir arayış içindeyse, buna neden, kendisiyle dünya arasındaki bütünlüğün kopmuş olması ve kendi özünü bulmak için topluma karşı koymasıdır. Böylece kahraman "problematik" olur; başka bir deyişle, gelişmekte olan burjuva toplumuna bir karşı koymayı temsil eder. Lukacs'a göre "problematik" kahraman, bütünüyle yaşayamadığı mutlak değerler peşindedir. Bu bakımdan kahraman, bir "deli"dir, toplumdışı bir insandır. Arayışı da hiçbir zaman bir sonuca varmaz, çünkü bir sonuca varsa, bu, kahraman ile dünya arasındaki karşıtlığın aşıldığı anlamına gelir ki, böyle bir durum roman dünyasının sonu demek olur.

Lukacs tarafından geliştirilen "problematik kahraman" kavramı, Derviş Bey'i aydınlatan ve onun tuttuğu yolu daha iyi anlamamızı kolaylaştıran bir kavramdır. Derviş Bey yalnızca "problematik" değil, aynı zamanda "tipik" bir kahramandır. Çünkü yine Lukacs'ın tanımından yola çıkarsak, "tarihsel bir dönemin insani ve toplumsal açıdan temel olan tüm belirleyici ögeleri onda toplanır."[6] Tipik kahraman, belirli kişisel özelliklere sahip olduğu ölçüde, içinde yaşadığı toplumsal grubun da aynasıdır. Yaşar Kemal'in

dediği gibi "toprak ayaklarının altından kaymaktadır." Ve kahraman, tutunacak esaslı ve gerçek hiçbir şey bulamıyor; hâlâ büyük bir servete sahip olmasına rağmen kendini her şeyden yoksun ve "boş" hissediyor. Lukacs'a göre her şeyden önce "problematik" olan roman kahramanının "şeytansı" niteliği, "bilinci dünyaya ayak uyduramadığı" ölçüde açık bir şekilde ortaya çıkar. Onu çevreleyen dünyanın karmaşıklığına oranla bilinci çok dar olan, çağının yadsıdığı değerler adına mücadele veren ülkücü şövalye Don Kişot'un durumu budur. Görünmeyen bir düşmana (yenileşmeye) karşı koyan değirmensiz Don Kişot Derviş Bey'in durumu da aynıdır. Akyollu Mustafa, Derviş Bey'i babasının kanını yerde bırakmamak için öldürmek istemesine rağmen, Derviş Bey'in asıl düşmanı o değildir. Derviş Bey'in asıl düşmanları, konukseverlik anlayışını kaybetmiş olanlar ile artık ata binmeyenlerdir. Her Türkmen beyi gibi Mustafa Akyollu, Derviş Bey'e saygı duyuyor, hatta onda kendini görüyor. Bir anlamda, daha önce de belirttiğim gibi Mustafa Akyollu, Derviş Bey'in bir kopyası, bir "heteronim"dir.

Bu beylerin tek varlık nedeni kan davası değildir aslında. Onlar yazarın nezdinde geçmiş bir zamanın "kahramanlık idealini" canlandırırlar. Ama onur kavramının derinden değiştiği ve "tutkuyla sonuna kadar dost veya düşman olabilen insan soyunun" yok olduğu bir dünyada bu ülkünün anlamı kalmamıştır. Ne var ki Derviş ve Mustafa, "ot gibi yaşayan" ve "beşe alıp ona satan" insanlara rağmen, bu ülküyü savunurlar. Bunu, kaybolmaya mahkûm olduğunu bildikleri aşiret töreleri adına yaparlar. Kanlı bir oyun olan kan davası, onların gözünde hem aşiretlerinin tarihi hem de kaçınılmaz bir kaderdir. Kan davası onları başkalarından farklı kılar, "özgül bir varlık" olarak belirler. Özetle, kan davası, çocukları için olduğu gibi bir vicdan azabı değil, gerçek bir kimliktir. Onlar kan davasıyla, kan davası için yaşarlar. Oysa çocukları bir fabrika kurmak için ortaklık oluştururlar. Bu iki aile içinde kuşakların çatışması, Çukurova'nın yeni efendilerinin eski beylere göre daha açgözlü ve daha insafsız olarak ortaya çıkmaları, romanın ana eksenlerinden birini oluşturur. Eskiden olduğu gibi ortakçılarını koruyacak yerde, yeni efendiler onları daha iyi sömürebilmek için günlük ücretle çalıştırırlar. Kazanma hırsı ve babalarının bilincine varamadığı yeni ekonomik koşullar, onları aşiret halkının geleceğine karşı daha acımasız, daha kayıtsız olmaya zorlar. Mustafa Bey oğluna sorar: "Nedir bu ettiğin, ne istiyorsun benim ilimden obamdan, adamlarımdan Mehmet Ali?" Mehmet Ali'nin yanıtı kesindir:

> Hiçbir şey istemiyorum senin ilinden obandan, hem de adamlarından (...) Bak baba... Bundan böyle karasabanla, atla öküzle çiftçilik olmaz. Bundan sonra yarıcı olmaz. Bundan sonra... Bir traktör bin insandır. Bir biçerdöver on bin...[7]

Ancak bu mantıklı düşünüş biçimi, aşiret yasalarını çiğnemeyen Mustafa Bey'i ikna etmeye yetmeyecektir:

> Ama oğlum bunlar bizim adamlarımız, ilimiz obamız. Adı sanı kalmamış yıllardan bu yana etle kemik gibi bunlarla birliğiz. Nereye giderler, ne yaparlar bunlar? Sonra oğlum, bu topraklar bizim olduğu kadar onların da... Sonra oğlum burası onların kışlaklarıydı. [8]

Akçasazın Ağaları'nın birinci cildi olan *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, bir ağıtla başlar: "O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler gittiler." Binlerce yıllık bu ağıt roman boyunca bir nakarat gibi tekrarlanacaktır. *Yusufçuk Yusuf*'un son bölümü de, 1 200 sayfa boyunca can çekişen, çöküş halindeki bir dünyanın bitişini haber verir. Derviş Bey bir yamacın tepesinden, at üstünde, buldozerler ve ekskavatörler tarafından harap edilen Çukurova'yı üzüntüyle seyrederken, bir yandan da aynı ağıdı mırıldanır. Bu ağıt Derviş Bey'e, bir daha düşmanlarına teslim etmemek üzere konağında saklamayı hayal ettiği, bir efsane kahramanı olan Sultan Ağa'yı anımsatır. Sultan Ağa, Derviş Bey'in hayalinde, artık çevresinde hiç kimsenin dert edinmediği dürüstlüğün ve konukseverliğin örneğidir. Derviş Bey, atalarının çok bağlı olduğu bazı değerlere çocuklarının saygı göstermediğini acıyla fark eder. Mustafa Bey de öyle.

Birbirlerinden nefret eden, aynı zamanda da birbirlerine saygı duyan, hatta hayran olan Mustafa ve Derviş Beyler, aslında bir zamanlar uyum içinde yaşanmış bir dönemin son temsilcileridir. Derviş Bey'in en hoşuna giden şey Türkmen'in eski günlerini, "ceren sürülerinden daha hızlı koşan Arap atlarını" düşünmektir. Tümüyle "kaybolmuş bu cennet" onun gözünde saf, vahşi bir dünya, "el değmemiş bir bahçedir". Mustafa Bey için de dünya değişmiştir, insanlar eski insanlar değildir artık.

Osmanlı gümbür gümbür yıkıldı, gitti. Koca Türkmen de yaşamıyla töresi, insanıyla can çekişiyor. Bu son.[9]

Yaşar Kemal, aslında tek bir gerçeği dile getiren bu iki kahramanı yerli yerine oturtur. Ama sonuçta kendinde tikeli ve geneli birleştiren, "bey" kişiliğinin özelliklerini canlandıran, Derviş Bey olur. İlk olarak tikel boyutu

ele alacak olursak, romanın başında Yaşar Kemal onun portresini şöyle çizer:

> Derviş Bey'in kalın kara kaşlarının altındaki gözleri bir yangın gibiydi. Elmacıkkemikleri çıkık, gözleri biraz çekikti. Çenesinin çukuru derin, gölgeli ve çenesi güçlüydü. Güneş yanığından da daha koyu yanık yüzü, derin yüz çizgileri, geniş alnı kendine çok güvenmiş bir adamın benliğini ortaya koyuyor, konuştuğu, güldüğü zamanlar inanılmaz bir ışıltıyla parlayan harikulade güzel ak dişleri ortaya çıkıyordu. İnce, seyrek bıyıkları azıcık sarkıktı. Sarkık, seyrek bıyıkları, kalın kara kaşları, güçlü çenesiyle bağdaşmıyor, yüzüne dengesiz, hoş bir yabansılık veriyordu.[10]

Romanda Mustafa Akyollu'nun önemli bir yeri olmasına rağmen yazar, hiçbir biçimde onun bireyselliğiyle ilgilenmez, hiçbir zaman da portresini çizmez. Onu, cesareti ve zekâsı sayesinde çatışmadan galip çıkacak olan Derviş Bey'in bir kopyası olarak kabul eder. Eşi ve oğlu tarafından terk edilen Mustafa Akyollu, Derviş Bey'in adamları tarafından öldürülen kardeşi Murtaza'nın öcünü alamadan, son günleri konağında yalnız geçirecektir. *Yusufçuk Yusuf*'ta Derviş Bey, "sapsarı yüzüyle yatağına çakılıp kalmış" Mustafa Akyollu'nun ziyaretine gider. Onu öldürmeye cesaret edemez, çünkü Akyollu'nun çöküşünde kendi ölümünü, dürüst ve cömert insan soyunun tükenişini görür. Oysa ikinci cilt boyunca sahnede başrol, yine Derviş Bey'dedir. Bir yandan güçlenen ağalara, öte yandan da devletin temsilcilerine karşı koyacak olan yine odur. Sonunda da, kendi değerlerini inkâr edecek; evlatlığı ve sadık hizmetkârı Yusuf'u kendi elleriyle öldürerek hayatı boyunca uyduğu aşiret yasalarını çiğneyecektir.

Demek ki her şey Derviş Bey'in kişiliği etrafında dönmekte, "tipik kahraman" kavramı bu kişiyle işlerlik kazanmaktadır. Çünkü Lukacs'ın dediği gibi, Derviş Bey "tikel ile evrenseli organik olarak bütünleştiren özgün bir bileşimdir."[11] Derviş Bey'in hem kendi öyküsü vardır hem de toplumsal bir grubun temsilcisidir. Kendi öyküsünü şöyle özetleyebiliriz: dedeleri tarafından yaptırılmış konakta geçirilen mutlu bir çocukluk, Akyollular tarafından babasının öldürülmesi, İstanbul'da hukuk eğitimi, kadınlarla gönül maceraları, Çanakkale, sonra da Kurtuluş Savaşı'na katılış, memlekete dönüş, bir Türkmen aşireti beyinin kızıyla evlenme ve bir varoluş biçimi haline gelen acımasız kan davası; Derviş Bey aynı zamanda

da, kapitalizmin gelişmesinin gerektirdiği yeni ahlak değerlerine ve yeni yaşam koşullarına ayak uyduramayan bir toplumsal grubu temsil eder.

Yerleşik düzene geçişten sanayileşmeye: Sarıoğluların ve Akyolluların öyküsü

Akçasazın Ağaları iki savaş arasında geçer. Ancak yazar geriye dönüşler yaparak, yerleşik düzene geçişten Marshall Planı'na kadarki Çukurova tarihini yaşatır bize. Akyollu ve Sarıoğlu ailelerinin öyküsü aracılığıyla 1865-1950 dönemini anlatır. Böylece iki büyük Türkmen ailesinin yaşadığı geçiş döneminin tarihsel koşullarını daha yakından kuşatmak ister. Yazarın bu yaklaşımı az çok Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar*'daki veya Roger Martin du Gard'ın *Thibaultlar*'daki yaklaşımını andırmaktadır. Ama Yaşar Kemal'in ne toplumsal bir roman, ne de bir tarih yazmaya niyeti vardır. Kahramanlarını bir aile çerçevesi içinde ele almakla birlikte, romanın eylemi bu çerçevenin dışında gelişir. Kuşaklar arasındaki çatışma, geçiş döneminin diyalektiğini mükemmel bir biçimde verir, ama anlatının çevresinde düzenlenebileceği bir kutup oluşturmaz. Olayın düğümünün, daha doğrusu düğümlerinin birleştirici herhangi bir temele oturduğu söylenemez. Bunlar çoğu zaman aralarında hiçbir organik bağ bulunmayan ikincil öyküler biçiminde karşımıza çıkar. Epik nitelikte ve kendini tekrarlayan söylem, romanda eylemin gelişimini engeller ve anlatımı oluşturan ögelerin yapısını bozar. Başta oldukça iyi seçilmiş olan bu öğeler, ana eksen çevresinde gelişecek yerde dağılırlar. Sarıoğluları ve Akyollulardan daha önemsiz ailelerin öyküleri de araya girer ve böylece anlatımın bütünlüğü bozulur. Kuşkusuz yazar daha küçük ailelerin öyküleri ile ana çekirdeği oluşturan iki büyük ailenin varlığı arasında bir bağlantı kurar. Ama köylü ailelerinin gelişimi ile ağa ailelerinin yükselişini anlatırken, bu aileler ile beyler arasında inandırıcı olmayacak mükemmellikte ilişkiler kurmaktan da kendini alamaz. Burada Yaşar Kemal'in, ekonomik bakımdan daha gelişmiş ve yerleşik düzene geçmiş bir toplumun içine bir aşiret örgütlenişi yerleştirdiğini belirtmek istiyorum. Yazar, bu tarz bir örgütlenmenin beraberinde getirdiği bağımlılık ilişkilerini köylü toplumunun bütününe mal ediyor. Bey bir aşiret reisi gibi davranıyor, ortakçılar da konağın çevresine yerleşiyorlar. Kasabada zanaatkârlar eskisi gibi örgütlenmişlerdir. Beylik ailelerinin otoritesi Demirciler Çarşısı'na kadar uzanıyor. Çünkü çarşının ekonomik çıkarları beylerinkiyle aynıdır. İnsanların arabayla yolculuk etmek yerine ata binmelerini özleyen saraç,

"Beylerimiz gidince bu kasaba batar. Bu kasaba ölür" diye yakınır ve şöyle devam eder:

> İşte gidiyorlar. Son kalan iki soy kişi de gidiyor. Kına yaksın para gözler. Eyer kıymeti, at kıymeti, nakışlı klaptan işleme at takımı kıymeti bilen, yavuz atlara soylu atlara binen, nasılsa bunların, bu sürüngen yalancıların arasında kalmış son iki kişi de gidiyor. Bir onlar, bir onlar kalmıştı attan, eyerden anlayan...[12]

Piramidin tepesinde beyler, altında zanaatkârlar ile köylüler olmak üzere bu dikey örgütlenme bana pek ikna edici gelmiyor. Aynı şeyi, yükselen bir toplumsal tabaka oluşturan ağalar için de söyleyebilirim. Gerçekte, aşiretlerinin insanlarını savunmak veya yok olmaya mahkûm zanaatkârları korumak yerine ağalarla işbirliği yapmak, beylerin çıkarları gereğidir. Zaten ellisini geçmiş babaları eski onur anlayışlarından hiçbir zaman vazgeçemezlerken, genç kuşak bu işbirliğine gidecektir. Demirciler Çarşısı zanaatkârlarının gözünde Akyollular ve Sarıoğluların çocukları "aşiret geleneklerine, insana ve Arap atlarına düşman"dırlar.

Aslında *Akçasazın Ağaları*'nda gerçek anlamda bir aile öyküsünden çok, birkaç tarihsel işaret noktası söz konusudur. Şimdi de bu işaret noktalarından söz etmek istiyorum.

Yaşar Kemal, "Sarıoğlu aşireti çok büyük bir aşiret değildi, ama gözü pek, kolu güçlü, törelerine bağlı, zengin bir aşiretti. İskân olmuş bitmiş, dünya karmakarışık olmuş, her şey değişmiş, Sarılar aşiretinde hiçbir değişiklik olmamıştı" diye yazıyor.[13] Aşiretin değişmeye bunca direnç göstermesini yenilgiyle açıklayabiliriz. Çünkü Kozanoğlu ayaklanmasına katılmış olan Derviş Bey'in büyükbabası, hiçbir zaman Osmanlı egemenliğini kabul etmemiştir. Ama bu Türkmen beyinin toprağa duyduğu ilgisizlik, yalnızca göçebelik özleminin ya da yenilginin bir sonucu değildir. Çukurova, yazın yaşanacak yer değildir. Yazın cehennem sıcağı olur, sıtma insanları kırar geçirir. Buna rağmen Derviş Bey'in bü-yükbabası ve aşireti, sonunda yeni yaşam koşullarına alışırlar. Toprağı işleyip, hastalıklarla mücadele etmeye başlarlar. Başka bir Türkmen beyi olan Beyazıtoğlu'nun tavsiyesi üzerine, Derviş Bey'in büyükbabası Süleyman Bey bir konak yaptırmaya karar verir. Konağı, oturmak amacıyla değil, Osmanlıya "uygar" gözükmek, diğer beyler ile Babıâli'nin memurlarını ağırlamak amacıyla yaptırır. Yazar, bir halk ozanı gibi, "büyülü bir saraya" benzeyen bu konağın yapılışını uzun uzun anlatır.

Tabii ki Süleyman Bey hiçbir zaman bu konukta oturmayacak, eskiden olduğu gibi görkemli bey çadırında yaşamaya devam edecektir.

> Bu çadır da konak kadar, konaktan daha da ünlüydü. Her bir direği bir türlü işlenmişti. Her bir direğine bir başka türlü değerli taşlar çakılmıştı. İçi kaplan postlarıyla döşeliydi. Çadırın içini öyle güzel kilimler süslüyordu ki, bu kilimleri aşiret Horasan'dan gelirken birlikte getirmiş diyorlardı. Öylesine eski ve güzel. Horasanlı kilim ustaları öylesine renk, nakış vurmuşlardı ki bu kilimlere, Horasan toprağının tekmil renkleri, kökleri, yaprakları, çiçekleri, kokuları bütün ışıltılarıyla birlikte gelmişti.[14]

Kilimlerin renginde "dünyanın bütün ışıklarını" bulan Süleyman Bey'in aşina olduğu bu dekora, torunu Derviş de aşinadır. Böyle olmakla birlikte Derviş konakta oturur. Süleyman Bey'e atalarını, yurdunun, Horasan'ın "kutsal toprağını" anımsatan bu Türkmen kilimleri, Derviş Bey'in konukları ağırlamaktan hoşlandığı konağın büyük sofasını da süslerler. Sanki geçmişte kalan bir zamanın işaretleri olan kilimler zaman içinde süreklilik kazanmış gibidirler. Dışarıdan zorla kabul ettirilen değişime rağmen aile, üstyapılar düzleminde sürekliliğini korumaktadır. Çünkü, bey çadırından büyük konağa geçiş, aşiret sistemine özgü bir iç dinamiğin, yavaş bir evrimin ürünü değildir. Çadırdan konağa geçiş, merkezi hükümetin müdahalesi sonucu, ani bir değişimle gerçekleşmiştir. Bu olgunun bilincinde olan Yaşar Kemal, söz konusu geçişin koşulları üzerinde ayrıntıyla durur. Örneğin, ailenin ekonomik ve toplumsal durumuna denk düşecek gerçek bir dekor değişiminin olması için, genç kuşağın ortaya çıkmasının gerektiğini vurgular. Gerçekten de romanın ikinci cildinde Derviş Bey'in oğulları bu kilimlerin yerine İstanbul galerilerinden aldıkları tabloları koymak isteyecekler, ayrıca, babalarının ekmek pişirilirken seyretmeye doyamadığı konağın büyük avlusuna bir yüzme havuzu yaptırmanın düşünü kuracaklardır. Mustafa Bey'in oğullarına gelince, fabrikayı daha yakından denetleyebilmek için temelli kente yerleşmek üzere, babalarının konağını terk edeceklerdir.

Yerleşik düzene geçilmiş olmasına rağmen Süleyman Bey, doksan yaşında bile ata binebilen bir aşiret reisi olmaya devam eder ve bir efsane kahramanı gibi ölür. Bir göçebe savaşçıya yaraşır bu ölüm örneğiyle Yaşar Kemal, destan geleneğiyle bağ kurar.

Göçebelik devrine duyulan özlem ve aşiret törelerine bağlılık, en önemlisi at olmak üzere, romanda birçok motifle kendini duyurur. Orta

Asya Türklerinde olduğu gibi, at gerçek bir kült konusudur. Yaşar Kemal'de at, Anadolu'da en yaygın efsane dizisinin kahramanı olan Köroğlu'nun ünlü Kırat'ı gibi kanatlı değildir. Sibirya'nın Türkçe konuşan halklarının efsanelerinde olduğu gibi, görünmeyen bir dünya ile gökyüzü arasında bağ kurmak için gökyüzünden de inmez. Ama her zaman kahramanın "sadık arkadaşı"dır. Kahramanın, karşılaştığı zorlukların üstesinden gelmesine yardımcı olur. At tam anlamıyla aşiret değerlerinin cisimleşmesidir ve Yaşar Kemal'in yazısının kök saldığı epik edebiyatı düşündürür. Bu yazı, cümlenin hızlı devinimine mükemmel biçimde uyan bir ritim özelliği taşır. Yaşar Kemal, Çukurova'daki atlıları uzun uzun anlatır. Tıpkı Köroğlu'nun maceralarını anlatan bir halk ozanı gibi, cümlelerinin ritmini, Çukurova'yı boydan boya bir çırpıda geçen "ağzı köpük içinde, gözleri kan çanağına dönmüş" atların dörtnala gidişine göre ayarlar. Yine tıpkı bir halk ozanı gibi, Yaşar Kemal'in kendini tekrarladığı olur. Romana bir giriş ve sonsöz olan ünlü "sarı yağmur" bölümünde, sıçrayıp hızlanan cümleler hep kendi üzerlerine dönerler. Yazı çizgisel olarak değil, bir sarmal biçimde ilerler. Yaşar Kemal'in dörtnala koşturan cümleleri gibi, Derviş Bey de aile geleneklerini başarıyla devam ettirir. "Sol elinde kırbaç, sağ eli tabancasının üzerinde, ayağında pırıl pırıl çizmeler", yirmi yaşında bir delikanlı çevikliğiyle at biner. O da dedesi gibi Arap atını dörtnala koşturup, hiç hızını kesmeden attan atlamasını bilmektedir. Sık sık geçmiş günlerde kalan ülkesi gözünün önüne gelir:

> Atlıların ötesinde, Anavarza Ovası'nda, düzlüğünde gözlerinin önüne yüzlerce eli şahinli Türkmen atlısı geldi. Yüzlerce atlı yüzlerce şahini havaya salıveriyor, şahinler, kurşun sesi gibi bir hışıltıyla görünmemesine gökyüzüne doğru ağıyorlar (...) Ve atlılar Çukurova düzünde, Anavarza önlerinden ceren kovuyorlar. Binlerce koşuşan, atlayan, havada süzülen ceren... Arkalarında kır, doru, yağız, güneş içinde atlara binmiş eski Türkmen atlıları... Üzengileri som gümüş, eyerleri kantarmaları savatlı, bellemeleri klaptan işleme... Önde yalım gibi, düzlüğü dalga dalga yalayan cerenler, arkada yel gibi esen, sünen atlar. Eski Türkmen atları, ta Horasan'dan Çukurova'ya kadar.[15]

Derviş Bey için at, insan gibi soylu bir yaratıktır. Ama herhangi bir insan gibi değil. Safkan atları ne kadar severse, yeni zengin ağaları da o kadar küçümser. Derviş Bey oğluna, "(Onlarla) bir yerde, onlarla bir toprak

üstünde durduğumu, bir dünyada yaşadığımı düşünmek bile beni alçaltıyor" der.[16]

Köylülere gelince, Derviş Bey onları bir yandan savunur, bir yandan da sömürür. Onlara gösterdiği cömertlik, acımasızlığı gibi sınırsızdır. Ama Derviş Bey, ağalardan tam anlamıyla tiksinir. Ağalar Derviş Bey'in aklının almadığı bir dünyaya aittirler. Ne var ki, sonunda üstün gelecek olan dünya, Derviş Bey'in içtenlikle bağlı olduğu dünya değil, ağaların "iğrenç" dünyası olacaktır. Derviş Bey "bir şeylerin çürüdüğünün, koktuğunun, bittiğinin, eksildiğinin" farkındadır. İçindeki "boşluk" gittikçe çoğalmaktadır.[17] Bu sıkıntı ve kaygı onu Mustafa Akyollu'ya yaklaştıracaktır. Oysa soyuna sadık kalmak için Derviş Bey, Mustafa Akyollu'ya işkence etmekten ve Akyolluların akıttığı kanın öcünü almaktan çekinmeyecektir. Romanın sonunda Derviş Bey, herkes tarafından terk edilmiş halde konağında ecelini bekleyen Mustafa Bey'in ziyaretine gidecektir. Derviş Bey kendi kendine, "Ölmüşse eğer, kurtlanmış şişmişse, onun cenazesini ben kaldırırım, en güzel törenlerle, yiğit, onurlu düşmanımın..." diye söylenir.[18]

Akyollular, Sarıoğluları ile aynı yolu izlerler. Yerleşik düzene geçildiği dönemde Mustafa Bey'in dedesi, Savrun Çayırı'nın öbür yakasındaki Küp Tepe'ye bir saray yaptırır. Kozanoğlu Ayaklanması sırasında Osmanlılara karşı yan yana dövüşmüş olmalarına rağmen, yenilgiden sonra iki aile barışmaz. Yerleşik düzene geçer geçmez de, göçebelik zamanındaki gibi kan davasını sürdürürler.

Akyollularda, Kara Kız Hatun, eski değerlere oğlu Mustafa Bey'den daha çok bağlıdır. Sarıoğlularına duyduğu kin, aileye sadakati simgeler. Atalarının ahlak anlayışına tümüyle uygun davranan, bir o kalmıştır. Ortakçıları kovmak isteyen torununa, aşiret yasaları adına karşı koyar. "Badem gözleri, uzun boyu, küçük sivri çenesi, çıkık elmacıkkemikleriyle" Kara Kız Hatun, tam anlamıyla bir Türkmen kadınıdır. Derviş Bey'i bir yana bırakırsak, yazarın romanda portresini özenle çizdiği tek kahramandır. Yaşar Kemal öbür kahramanlarının, hatta Mustafa Bey gibi en önemlilerinin bile yüz çizgileri üzerinde bu kadar durmaz.

Yazar, Kara Kız Hatun'un gençliğinde yaşadığı gönül macerasını, XVII. yüzyılın tanınmış Türkmen ozanı Karacaoğlan'ın üslubuyla anlatır. Kini de aşkı gibi sonuna kadar yaşayan bu tutkulu kadın, Derviş Bey'in oğullarından birini kendi elleriyle öldürerek oğlu Mustafa Akyollu'nun öcünü alacaktır. Kara Kız Hatun, bütün Türkmen kadınları gibi ağıt yakmasını da bilir. Bu ağıtlarla yazar bir kez daha sözlü geleneğe döner. Kara Kız Hatun, kuşaktan

kuşağa sözlü olarak aktarılan Türkmenlerin tarihini dile getirir. Ağıtında hem yakın hem de uzak bir dünya yeniden ortaya çıkar. Elbette zaman değişmiş, Arap atlarının soyu tükenmiştir; "Binboğa'nın mor sümbüllü pınarları" çok uzakta kalmıştır. "Oklar, yaylar, uzun ak sancaklar, tuğlar" yoktur artık. Ama ölüm hep vardır. Kan davası gibi yaşayan bir gerçektir. Şiddete dayalı bir ölüm, aşiret törelerine bağlı Türkmen aileleri arasında sürekli kol gezer. Kara Kız Hatun yalnızca dedelerine, yakınlarına ağıt yakmaz. Acıyla dile getirdiği, Türkmenlerin tarihidir.

Nasıl, oğlu Mustafa ile onun düşmanı Derviş Bey kan davasına sarılıyorlarsa, Kara Kız Hatun da bütün gücüyle Türkmen ağıtlarına sarılır. Aslında Kara Kız Hatun'un ağıtları, kan davası ve safkan atlar, aynı evrenin, yok olmaya mahkûm bir sistemin parçasıdırlar. Koskoca Çukurova'da, köklerini bulmak için geçmişe sarılan bir avuç insan kalmıştır. Kara Kız Hatun gerçekte ölülerine değil, geleneksel toplumun çöküşüne ağlamaktadır. Yaşar Kemal de, nesnel olmak istemekle birlikte, köklerinden koparılmış insanlara yakın duyar kendini.

Efsaneleşmiş Süleyman Bey'in torunu Derviş Bey ile Kara Kız Hatun'un bahtsız oğlu Mustafa Bey, Sarıoğluları ile Akyolluların geçmişlerini; onların oğulları Mehmet Ali, Muzaffer ve Ceyhun da geleceklerini temsil ederler. Babalarının konaklarını bırakıp fabrika kurmak için kente yerleşirler. Böylelikle *Akçasazın Ağaları*'nın ikinci cildinin başında yeni bir dönem, sanayileşme dönemi başlar. Ancak Yaşar Kemal, sanayileşmeden hiç söz etmez, çünkü kentte olup bitenler onu ilgilendirmez pek. Mustafa Bey'in ve Derviş Bey'in çocuklarını kentte bırakarak, yine kırsal kesimi anlatmaya devam eder. Yazar ikinci ciltte geçiş döneminin doğurduğu iki olay üzerinde durur. Birinci olay çevre koşullarıyla, ikincisi teknolojiyle ilgilidir. Söz konusu olaylar, Akçasaz Bataklığı'nın kurutulması ve tarımda makineleşmedir. Birbirine bağlı olan bu iki olay, Çukurova'nın doğal çevresi ile insan ilişkilerini köklü bir biçimde değiştirecektir.

Doğanın yok edilmesi ve makineleşme

İnsan ve doğa birlikteliği Yaşar Kemal romanının temellerinden birini oluşturur. İnsan, doğanın tamamlayıcı bir parçası olarak tasarlanmıştır. Yaşar Kemal'in yapıtında "toplumsal" ile "doğal" olan arasında bir karşıtlık yoktur. Oysa bu birliğin ötesinde, insan-doğa ilişkisi basit değildir, çünkü çoğu kez insan doğanın kötülüklerine maruz kaldığı gibi, doğa da insanın kötülüklerine maruz kalır. İnsan doğayı aygıtlarıyla değiştirirken kendisini

de değiştirir. Bu değişim bazen sanayi toplumlarından kaynaklanan yıkımlara neden olmaktadır. Var olan siyasal sistemlerden bağımsız olarak, Doğu'da da Batı'da da denizlerimiz ve kentlerimiz her gün daha çok kirleniyor. Hükümetlerce alınan önlemlerin etkisiz kalmasının nedeni, hükümetlerin verim ve üretim gereklerine karşı koyamamasıdır. *Le Monde* gazetesinde yayımlanan bir söyleşide Yaşar Kemal bu görüşü paylaşır gözükmekte ve, "Doğayı düşmanımız gibi görmeye başlıyoruz ve nasıl ki doğanın yarattığı tüm değerleri yıkarak insanı sakatlıyorsak, doğaya da kendi çelişkilerimizi ve sınıf sömürüsünü atfediyoruz" demektedir.[19]

Akçasazın Ağaları'nda doğa bir dekor olmaktan çok uzaktır. Doğa, Yaşar Kemal'in destansı söyleminin tamamlayıcı bir parçası olarak var. Doğa, romanda gerçek bir kahraman konumuna sahip; bir manzara veya betimleme öğesi değil. Yaşar Kemal, Çukurova'yı bir peyzaj ressamı üslubuyla betimlemez. Her bölümde Çukurova'yı yeniden yaratır, her cümle kuruluşunda ona yeni bir gerçeklik kazandırır. Böylelikle yazarın hayal gücünün bir ürünü olarak ortaya çıkan doğa, bir roman kahramanı kimliğini, kendi özerkliğini kazanır. Öyküyle birlikte gelişir ve her kahraman gibi o da belli bir yol izler. Bu konuda Altan Gökalp, "Yaşar Kemal'in bütün romanlarında doğa başkahraman ve yapıtın değişmez temel taşıdır. Bu kahraman da kendini, destanın çemberini kapatıp noktalayan epik söylem aracılığıyla ifade eder" diyor.[20]

Yaşar Kemal'in romanları Çukurova'da, yani hem gerçekliği hem de duygusal yüklemi olan bir coğrafi konumda geçer. Romanların geçtiği yer, Türkiye'nin güneydoğusunda, haritanın belirli bir noktasında bulunması bakımından gerçektir. Fakat bu yer yazarın çocukluğunun geçtiği bir bölge olduğundan, aynı zamanda yazarın duygusallığının kök saldığı bir yerdir. İstanbul'a yerleşmeden önce yazar burada yaşamıştır; dünyayı ve dili yine burada keşfetmiştir.

Akçasazın Ağaları'nın başında çöküşü haber veren ağıt, aslında yazar tarafından aşiret değerlerine gösterilen bir saygı ifadesidir. Ticari değerler üstüne temellendirilen bir toplumun ortaya çıkması, yazarı endişelendiriyor. Zamane insanları yalnızca paraya değer verirler. Beyleri ve safkan atları küçümseyen ve yükselmekte olan yeni zengin sınıfın tek varlık nedeni, kâr hırsı olmuştur. Okur, eski dünyaya özlem duyan Derviş Bey ve Mustafa Bey'le birlikte Yaşar Kemal'in de bu özlemi paylaştığını, onlar gibi eski değerlerin kaybolmasına hayıflandığını hissediyor. Bu "gerici" bir tavırdan kaynaklanmıyor, tam tersine, Marx'ın şu görüşü ile birleşiyor:

> Feodal insanı doğal üstlerine bağlayan tüm karmaşık ve çeşitli bağları burjuvazi amansızca kopardı. İnsan ile insan arasında yalnızca "peşin ödeme"nin sert gereklerini ve soğuk çıkar ilişkilerini bıraktı. Dinsel coşkunun kutsal ürpermelerini, şövalye taşkınlığını ve her an coşmaya hazır duyarlığı, bencil hesabın buzlu sularında boğdu. İnsanın kişisel saygınlığını basit bir değişim değerine dönüştürdü.[21]

Yaşar Kemal'in başarısı, ağalara karşı insanlık onurlarını korumak için mücadele veren Derviş Bey ve Mustafa Bey gibi "problematik" kahramanlar yaratmış olmasından ileri gelmiyor. Elbette Yaşar Kemal, portre sanatında büyük hüner gösteriyor, okuyucularını çizdiği kahramanların psikolojisine ortak etmesini biliyor. Ama yazarın asıl başarısı, kanımca yeni yerleşik düzene geçmiş bir toplumun doğmakta olan burjuvazisinin aşiret değerlerini nasıl yıktığını göstermekle kalmayıp, doğal çevreyi de nasıl altüst ettiğini vurgulamasıdır. Yaşar Kemal, çeşitli yabani hayvanların ve bitkilerin ölümü karşısında duyduğu isyanı bizlere de yaşatıyor. Sarıoğluları ile Akyolluların konaklarını çevreleyen doğa, beyler gibi yok olmaya mahkûmdur. Çünkü söz konusu doğa bu beylerin yaşamının bir parçasıdır. Büyük bey aileleri gibi, doğa da ekonomik ve toplumsal dönüşümün sonuçlarından etkileniyor. Derviş Bey, dedeleri gibi kendinin de aşina olduğu bazı türlerin yok oluşunu acıyla gözlemler.

> Kartal ölüleri tarlalarca serildi, at ölülerinin yanına. Sonra kurt, çakal, tilki ölüleri görüldü onların yanlarında. Ve Çukurova göğünde bir tek kartal gözükmez oldu, bir tek karakuş, bir tek doğan... Bir kurt, bir tek tilki... Atlarla birlikte, kartallar, çaylaklar, karakuşlar da gittiler. Kurtlar, tilkiler, sırtlanlar, çakallar da...
>
> "Kartallar da" dedi Derviş Bey. "O iyi insanlar, o güzel atlara... Kartallar da, kartallar da... Bir ulu karanlığın, bir yıkımın içindeyiz Mustafa" dedi Derviş Bey. "Ne yapmalı, ne yapmalı?"[22]

Akçasazın Ağaları'nda bataklık önemli bir yer tutar. Sadece coğrafi bir konum olarak değil, aynı zamanda ve özellikle de romanın geçtiği yer olması bakımından önemlidir. Mustafa Bey, Derviş Bey'in her defasında kurtulmayı başardığı tuzakları bu bataklıkta kurar. Dağa çıkmadan önce kanun kaçaklarının gizlendikleri yer de yine orasıdır. Bataklığı beyler at üstünde, köylüler yayan geçerler. Ama hepsi de ondan korkarlar. Çünkü Akçasaz Bataklığı halkın hayal gücünü besleyen efsanevi bir yerdir.

Bataklıkta yaşayan canvarlarla ilgili birçok masal vardır. Yaşar Kemal de, örneğin Sürmeli Memed Paşa'nın ejderhayla boğuşmasını anlatan masala benzer bu masallardan bazılarını romanın içine serpiştirir. Bataklık çoğu kez, köylülerin kanatlı atlara binen cinleri gördüğü, korkulu bir yer olarak betimlenir. Bataklık, akşamları fokurdayan korkunç bir yere dönüşür. "Duvar gibi" zifiri karanlığın içinden gözleri ateş saçan bir ejderha çıkar ve "insan etiyle beslenen" yarasalar uçuşur. Anavarza Kayalıkları'nın tüm canavarları, kurtları, yırtıcı kuşları, yılanları bataklığa inerler. Ama gece sona erince, yaşam gün ışığında normal seyrine kavuşur ve Yaşar Kemal, Akçasaz Bataklığı'nı kendi gerçekliği içinde, efsanelerinden arınmış olarak betimler.

Bu betimleme, bütün beyler gibi yok olmaya mahkûm olan doğa ile beyler arasındaki yakınlığı açığa çıkarır. Bataklığı verimli hale sokmak isteyen ağalardan destek alan devlet de işe girişir. Fakat bu girişim, beylerin kan davasını ekskavatörler ve buldozerler arasında sürdürmelerini önlemez. Köylüler ise toprak kazanmak amacıyla yüzlerce kanal ve yağmur yolu kazarlar. Makineler ve insanlar hep bir elden bataklığa saldırırlar; Yaşar Kemal'in deyimiyle "toprağın fethi için zorlu bir savaş" verilir. Bölgenin ekonomik kalkınması için kuşkusuz kaçınılmaz olan bu yok etme, yazarın gözünde hiçbir şekilde ilerlemeyi temsil etmez. Çünkü makineler gibi köylüler de, bataklıktan hayat alan bitkileri ve hayvanları korumazlar. Sonuçta topraksız köylü sayısı artarken yeni topraklara ağalar el koyar. Yaşar Kemal'in başlıca kaygısı toplumsal süreci vermek olmakla birlikte, o, doğanın yok olmasını vurgulayarak, daha çok değişimin çevresel boyutu üzerinde durur. Derviş Bey gibi o da "Akdeniz'in kıyılarından gelen on binlerce cerenin Toroslar'a doğru aktığı eski Çukurova'yı özlemle arar. *Le Monde* gazetesinde yayımlanan bir konuşmada, kartallar ile cerenlerin ölümüne tanık olduğunu söyleyen yazar, bu duygusunu şöyle dile getiriyor:

> 1949'da ovayı yerle bir eden yüzlerce traktör getirdiler. Ne bataklık ne de tarihi harabeler kaldı. Ovanın doğal örtüsünden hiçbir şey kalmadı. Eskiden ovada sayısız kelebek, böcek, kartal ve turna sürüleri insanlarla iç içe yaşıyordu. 1957'de, bizim oradaki kayaları kara bir bulut gibi örten kartallardan bir tane bile kalmamıştı. Baş gösteren bir veba salgınından sonra önemli sayıda at da öldü. Kartallar at ölülerini yediklerinden onlar da zehirlenip yok oldular. Bugün ovanın doğal çevresi o kadar değişti ki, pirinç tarlalarında haşarat ilaçlarının baş edemediği yeni bir sinek cinsi türedi.[23]

Çoğu kent kökenli olan günümüz yazarları arasında doğaya böylesine bağlısı, çok enderdir. Oysa çöl adım adım ilerliyor ve hükümetler sanayileşmenin yol açtığı çevresel felaketin karşısında çaresiz kalıyorlar.

Çukurova'da kapitalizmin gelişmesinin getirdiği sonuçların hep olumsuz olmadığını da belirtmeliyim. Kuşkusuz denetimsiz ve başıboş bir kentleşme doğal çevreyi bozdu. Büyük kapitalist çiftliklerin kurulması aşiret sisteminin kalıntılarının çökmesine yol açtı. Ama dışarıya bağlı bir dinamikle doğmuş olmakla birlikte, kapitalizmin gelişmesi ekonominin büyümesine ve sanayileşmeye destek oldu.

Yaşar Kemal, *Akçasazın Ağaları*'nda Çukurova'ya tarım makinelerinin girişini yorum yapmadan gözlemler. Bir yandan, bey ailelerinin genç kuşağının paraya tapmasını Mehmet Ali'nin kişiliğinde eleştirirken, öte yandan da bölgeye bir sürü traktörün gelişi karşısında duyduğu heyecanı dile getirir. Romanın önemli kahramanlarından biri olan Habib Usta, Marshall Planı sayesinde gelen ilk traktörü kullanmış olmakla övünür. Habib Usta'da makine fetişizmi vardır, ama bir bey oğlu olmadığından, yazarın gözünde Çukurova'nın kaderini değiştirecek örnek insanı da temsil eder. Bir makine tamircisi olan Habib Usta'nın üstü başı yağ ve toprak içindedir. Habib Usta bununla o kadar övünür ki, giysilerini madalya takılmış bir üniformaymış gibi sergiler. "Traktörün üstünde boş toprağı sürerken, taze toprağın kokusundan sarhoş, mest, kendisinden geçer, kendini on yedi yaşında, balıketi, el değmemiş bir bakirenin koynunda" hisseder.

Habib Usta'nın kişiliğinde Yaşar Kemal, hasadından yararlanamadıkları toprağı işleyen tüm emekçileri saygıyla selamlıyor. Yazar, köylüleri sömüren ve onları günlük tarım işçisi haline getiren toprak ağalığı düzenini suçluyor. Traktör Sürücüleri Sendikası başkanı olan Habib Usta, Mehmet Ali kadar makinelere düşkündür. Fakat makinelerin sahibi Mehmet Ali'dir. Büyük toprak sahipleri ile işçiler arasındaki bu çatışma yoluyla Yaşar Kemal, tarımda kapitalizmin gelişmesinin siyasal yönünü vurgulamayı amaçlıyor.

Roman, Akçasaz Bataklığı'nın açılmasıyla, "koyu, kokmuş, çamurlu, yıllanmış" suların koyverilip akıtılmasıyla sona erer. Bir tepenin üstünden bu suları seyreden Derviş Bey, bataklığın suları gibi "yıllanmış" ağıdı son bir kez daha anımsar: "O iyi atlar, o iyi insanları aldılar, çekip gittiler."

Bu incelememi Lukacs'tan bir alıntıyla bitirmek istiyorum:

> Bütün büyük çağlar birer geçiş dönemidir, bir bunalım ile yenileşmenin, bir yıkımla yeniden doğuşun, çelişkili birleşmesidir. Bu süreç kendi içinde birçok çelişki barındırsa da, hep yeni bir toplumsal düzen ve yeni insanlar doğar. Geçiş döneminin bir bunalım şeklinde kendini gösterdiği böyle bir dönemde edebiyatın sorumluluğu çok büyüktür.[24]

Çağdaş Türk edebiyatında Yaşar Kemal'in bu sorumluluğu yüklendiğini söyleyebiliriz.

Çeviren: Ayşe Özberk

1986

Köroğlu Destanı ve Yaşar Kemal[1]

Türk halklarının sözlü geleneğinde Köroğlu destan çevresinin önemli bir yeri vardır. Özellikle Anadolu âşıklarınca bu destanın birçok rivayeti söylenegelmiştir. Sayısız kolları ve rivayetleriyle Köroğlu Destanı, Türklere komşu olarak yaşayan ya da Türklerin egemenliği altında yaşamış, dili Türkçe olmayan halklar arasında yaygındır. Tacikler, Gürcüler, Ermeniler, Kürtler gibi. Köroğlu incelemelerinin Türkiye'de öncülüğünü yapan Pertev Naili Boratav'a göre destanın iki büyük yayılma bölgesi vardır: Türkiye, her iki Azerbaycan, Türkmenistan gibi Oğuz dilinden olan ülkeler ve Türkmencenin hem dilsel hem de izleksel etkilerini taşıyan Özbekistan.[2] Rivayetlerin coğrafi sınırlandırılması aşağıdaki öbeklemeye göre yapılabilir:

1- Türkiye öbeği (İstanbul, Kars, Erzurum, Antep, Maraş, Elazığ rivayetleri)

2- Kafkas öbeği (Azeri, Ermeni, Gürcü, Abhaz rivayetleri)

3- Orta Asya öbeği (Türkmen, Özbek, Kazak, Kırgız, Tacik rivayetleri)

4- Sibirya öbeği (Tobolların Tatar rivayeti)

Kuşkusuz yeni öğelerle zenginleşmeyi sürdüren bir destan çevresinin varlığıyla karşı karşıyayız. Son yıllarda Antep, Erzurum ya da Afgan Pamir Yaylası rivayetleri gibi toplanmış birçok rivayet bunu doğrulamaktadır.[3] Orta Asya'nın Türkçe konuşulan ülkelerinden toplanan epizotlar 24 Anadolu epizoduyla tamamlanmıştır.[4]

Bu destan üzerine eksiksiz bir inceleme yapmak ya da yüzyıllar süren oluşumu incelemek savında değilim. Destanın oluşumunu ve kaynakları üzerine, çözülmesi bir hayli karmaşık olan sorunların ayrıntılarına da girmeyeceğim. Öncelikle Yaşar Kemal'in yazdığı modern destan ile esinlendiği sözlü geleneği karşılaştırmaya, daha sonra da birkaç motifi çözümlemeye çalışacağım. Amacım, Türkiye'deki destan geleneğine göre Yaşar Kemal'in yazdıklarının çerçevesini belirlemektir. Yaşar Kemal'in İnce Memet'i, epik söylemde yer alan "onurlu eşkıya" tipinin son halkalarından

birini oluşturduğuna göre, Köroğlu'nun karakteristik özelliklerini ortaya koymak, bir bakıma İnce Memet ile Köroğlu arasındaki sürekliliğin de altını çizecektir kanısındayım. Ne var ki karşılaştırmalı bir incelemeye girişmeden önce, kahramanlıklarıyla efsanesini pekiştiren Köroğlu tipinin gerçek, yani tarihsel kişiliği üzerinde durmak gerekiyor.

Kahramanın babası, kendisine binek atı olarak cılız görünüşlü bir tay seçtiği için Bey'i tarafından gözleri kör edilen bir seyistir. (Adı Kırat olan bu cılız at daha sonraları doğaüstü güçler edinecek ve bütün serüvenlerinde kahramanın yardımcısı olacaktır). Bey'in acımasızlığı ve adaletsizliği karşısında seyisin oğlu Köroğlu adını alır ve başkaldırır. Erişilmez bir yer olan Çamlıbel'e çekilir, oradan çevresine topladığı yiğitleriyle birlikte kervanlara saldırmaya başlar. Birçok soygunun ve yağmanın başını çeker ama, güçlülerin egemenliğine karşı eşitliği savunur, zenginlerden aldığını yoksul halka verir. Adaletsizliklerle savaşırken kadınları kaçırmasını ya da kentleri talan etmesini halk hayranlıkla karşılar. Sayısı sonsuzu bulan kahramanlıklarının her biri, destan geleneği içinde bir arkadaşının ya da ailesinden alınıp kaçırılan bir güzelin ya da talan ettiği kentin adıyla anılmaktadır. Daha sonraları Köroğlu'nun evlat edineceği Kasapbaşı'nın oğlu genç Ayvaz'ın kaçırılması, Kervancıbaşı ile savaşı, Köroğlu'na boyun eğdirmeye çalışan Bey'in elçisinin Kırat'ı kaçırması ve Köroğlu'nun atını geri almak için giriştiği savaş, uzak bir kentte tebdili kıyafet dolaşması, Kırat'ın ani ölümüyle cesaretin ve erkeklik gücünün simgesi olan kılıcın yerine "delikli demir" denilen tüfeğin icadıyla ortalıktan ansızın yok oluşu gibi epizotlar destanın en tanınmış epizotları arasında yer alır. Fakat destanın aslı, anlatının çevresinde geliştiği ana çekirdek, kuşkusuz gözü pek ve kurnaz bir savaşçıyı, soylu serüvenciyi, onurlu eşkıya tipini ve yeryüzündeki tüm haksızlıkları ortadan kaldırmayı amaçlayan kahramanı cisimleştiren Köroğlu'dur. Pertev Naili Boratav bu konuda şöyle diyor:

> Eşkıya kişiliğinin zayıfladığı, bir derebeyine, hükümdarın herhangi bir kulu kimliğine büründüğü ve Sultan Köroğlu (Özbek rivayeti) olarak adlandırıldığı rivayetlerde bile bütün bu özellikler yüzeysel kalır. Efsanenin özü de-ğişmez, kahraman gerçek kişiliğiyle karşımıza çıkar yine. Köroğlu güçlülerle savaşan, onları yenilgiye uğratan bir kahramandır.[5]

Köroğlu'nu Yaşar Kemal'de ve destan geleneğinde bir kahraman olarak incelemeden önce kaynaklara şöyle bir göz atalım. Çünkü yapılan son araştırmalar kahramanın gerçek kimliği konusunda bize önemli ipuçları

vermektedir. Köroğlu'nun XVI. yüzyılın sonlarında yaşamış bir Celali reisi olduğunu biliyoruz.

Ozan ve Celali Reisi Köroğlu

XVI. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik durumu fetihler nedeniyle çok çabuk bozulmuştu. Fetih siyaseti Anadolu halkının yaşamında önemli zararlara yol açıyor, köylüleri sefalete sürüklüyordu. Bu ekonomik çözülüş ve merkezi yönetimin zayıflama sürecinin kökeninde Celali isyanları da önemli bir yer tutar. Yeni bulunan bazı belgelere göre bu isyanların elebaşlarından biri, Bolu yöresinde XVI. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak kanun kaçağı olarak ünü yayılan efsanevi kahraman Köroğlu Ruşen'dir.[6] Aynı Köroğlu'nun, Arakel'in XVII. yüzyılda yayımlanan *Ermeni Tarihi*'nde de adı geçmektedir.[7] Öte yandan Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde, kimi gezgin âşıkların telli çalgısı olan çöğürü çok güzel çalan bir ozan-askerden söz etmektedir. Osmanlı arşivlerinde saklanmış olan başka belgeler, özellikle Celali başı Köroğlu'nun yakalanmasını emreden fermanlar, bu kişinin tarihsel kimliği konusunda bizi aydınlatmaktadır. Büyük bir olasılıkla Bolu yöresinde yaşayan Köroğlu'nun ilk eylemlerini bu vilayetin soylu kişilerine yönelttiğini söyleyebiliriz. Boratav, efsane görünümü altında Köroğlu'nun gerçek eylemlerinin yayılımını şöyle açıklıyor:

> Köroğlu efsanesi Doğu Anadolu topraklarına ve her iki komşu Azeri eyaletlerine yayılmıştır. Bu oluşumu, kahramanın adı çevresinde gelişen bir serüvenler zinciriyle donatmak istediğimizde, iki etken karşımıza çıkar: öncelikle o bir ozandır. Celali başı olan Köroğlu Ruşen ile 1584-1585 yılları arasında Osmanlı kumandanı Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Kafkas ve Azerbaycan seferlerine katılan ozan Köroğlu aynı kişidirler. Ozan ve asker Köroğlu, ardında eşkıyalık serüvenleri bakımından zengin bir geçmiş bırakarak yaşamının birçok yılını, düşsel ve destansı yaratmalara oldukça elverişli olan bu ülkede geçirmiştir. (...) Destan, Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerinden Azerbaycan'a, Türkçe konuşulan İran topraklarına, Türkmenistan'a geçerek doğuya doğru yayılmıştır. Kuşkusuz Türkmen ve Özbek ozanları yeni epizotlar ve yeni şiirlerle destanı zenginleştirdiler, ama anlatının özü, yani güçlülere kafa tutan başkaldırmış bireyin serüvenleri, Bolulu bir eşkıya-ozanın gerçek yaşamından kaynaklanır.[8]

Köroğlu Destanı üzerine bu giriş niteliğindeki gözlemlerden sonra Yaşar Kemal'in metnine yönelebiliriz.

Yaşar Kemal'in Köroğlu'su

Yaşar Kemal'in yazdığı, daha doğrusu yeniden kaleme aldığı rivayetin eksiksiz olduğunu söylemek yanlış olur, çünkü yazar sözlü geleneği yeniden ele alarak epizotların sayısını azaltırken, yapıtın adından da anlaşılacağı gibi, anlatıyı epeyce sınırlıyor: *Köroğlu'nun Ortaya Çıkışı*.[9] Yaşar Kemal'in metni kimi zaman sözlü gelenekten de uzaklaşıyor, çünkü her şeyden önce "anlatılan" değil "yazılan" bir öykü söz konusu. Bununla birlikte yazarın yer yer âşık geleneğini sürdürdüğü de bir gerçek. Yazar, Öksüroğlanlı Mayıl Bey'in serüvenlerini anlatan Âşık Rahmi'den saz çalmayı öğrendiği günleri özlemle anıyor:

> İlkokulu bitirir bitirmez ben ona gidecek, Âşık Rahmi'nin çırağı olacaktım. Gidemedim, Âşık Rahmi yerine Adana'ya ortaokula gittim. O zamanlar bizim Bozdoğan, Kadirli, Kozan Türkmeni okumaya çok önem veriyordu. Onun için Adana'ya gittim. Yoksa şimdi, belki de elimde saz, şu anda bir kasabada köyde Köroğlu anlatıyor olurdum, olmadı işte. Arada sırada Âşık Rahmi'ye çıraklığa gitmediğime bir pişmanlık duyuyorum ki...[10]

Yaşar Kemal, Köroğlu'nun serüvenlerini de ilk kez Âşık Rahmi'den dinlemiş olmalı. Ama, 1981 yılında kendisiyle *France-Culture* radyosu için yaptığım bir söyleşide, esinlenmiş olduğu Çukurova rivayetini Güdümen Ahmet, Gebelli Murtaza Emmi ve Huzuri Baba adlı âşıklardan duyduğunu söylemişti. Antep rivayeti üzerine daha sonraları yayımlanan bir yazısında ise şunları söylüyor:

> Köroğlu Destanı'nı ilk kez 1940 yılında, ilkokul öğretmenliği yaptığım Kadirli'nin Bahçe köyünde dinledim.[11]

Köroğlu üzerine yaptığım araştırmalarda Yaşar Kemal'in sözünü ettiği Çukurova rivayetine rastlamadım. Söz konusu rivayet, Boratav'ın yazıya geçen tüm rivayetleri özetlediği *Köroğlu Destanı* adlı kitabında da yok.[12] Her ne olursa olsun, Yaşar Kemal'in Anadolu destan geleneğinden yola çıktığını öne sürebiliriz. Ama örnek aldığı asıl rivayet, Çukurova değil Azerbaycan rivayeti. Bunu neden açıkça söylemediğini de anlamak mümkün değil.

Örnek metin

Yaşar Kemal, 1830-1840 yılları arasında Chodzko tarafından derlenen ve 1842 yılında Londra'da yayımlanan *Köröğlu Destanı*'nın Azeri rivayetini çok yakından izliyor. On iki ayrı âşıktan derlenmiş öyküleri içeren bu rivayetin elyazması Paris Ulusal Kütüphanesi'nde incelenebilir.[13] Gerçekte Yaşar Kemal, yalnızca destanın başındaki epizotları ele alarak, doğumundan, Nigâr ile evlenmesine kadar, kahramanın yetişme dönemini anlatıyor. Ne var ki, Azerbaycan rivayeti öbür rivayetlere oranla daha tam olduğu için, Yaşar Kemal'in yeniden yazdığı epizotlar ve bazı motifler üzerinde durmadan önce, bu rivayeti özetlemek istiyorum:

Oxus Irmağı'nın içlerinden kopup gelen gizemli bir aygır, Türkistan eyaletinin valisi Sultan Murad'ın hizmetinde bulunan Tukar boyundan Mirza Serat'ın korumasına verilmiş iki kısrakla çiftleşir. Kısraklar, kötü görünüşlü taylar doğurunca, Mirza bunları tavlasının en iyi örnekleri olarak valiye götürür. Sultan Murad tayları görür görmez öfkelenir ve seyisinin, yani Ruşen'in (sonradan Köroğlu adını alacaktır) babasının gözlerine mil çektirir. Kör babanın öğüdü üzerine oğlu taylardan birini ahıra kapatır. Ne var ki, süre dolmadan önce merakını yenemeyip taya bir göz attığı için, atın mucizevi özellikleri tümüyle oluşmaz. Yine de, boz tay Kırat olunca, babası onu atın terkisine oturtarak nasıl sürmesi gerektiğini öğretir. Ardından Herat yakınlarında bir adaya giderler ve Ruşen orada, babasına görme yeteneğini kazandıracak olan köpüğü içirir. Babası, ölmeden önce Ruşen'i öç almakla görevlendirir. Bunun üzerine Ruşen Çamlıbel yollarına düşer. Oraya varır varmaz da bir kale inşa eder ve Köroğlu olur. İnsanlar çevresinde toplanmaya başlar, ünü tüm ülkeye yayılır. Bundan sonra artık kervanlara saldıracak, nüfuz sahibi kişilerle dövüşecek, kentleri talan edecektir. Köroğlu'nun Azeri rivayetindeki serüvenlerinin anlatımı şu bölümlerde özetlenebilir:

– Köroğlu'nun sonradan evlat edineceği Urfalı bir kasabın oğlu olan Ayvaz'ın kaçırılması.

– Peşlerine düşen Arap Reyhan ile savaş.

– Genç Demircioğlu'nun sınanması ve "Deliler" çetesine kabulü.

– Nigâr'ın İstanbul'dan kaçırılması. Peşlerine düşen Burci Sultan ile savaş. Nigâr ile Köroğlu'nun Çamlıbel'de evlenmesi.

– Köroğlu'nun atını her ne pahasına olursa olsun ele geçirmek isteyen Hanis aşireti reisi Hasan Paşa'nın kızına tutkun Kiçel Hamza'nın Kırat'ı kaçırması. Kırat'sız kalan kahramanın üzüntüsü. Âşık kılığına giren

Köroğlu'nun Hasan Paşa'nın yanına gitmesi ve zorlu bir savaştan sonra Kırat'ın geri alınışı.

– Bektaşi sarıklı bir Türk ile bir Ermeni'nin yönetimlerindeki iki kervana saldırı. İlkine Köroğlu'nun iyi davranması, ötekininse "Deliler" tarafından öldürülmesi.

– Kars kadısı Ahmet Paşa'nın kızı Perizade'nin kaçırılması. Ayvaz ile Reyhan Arap'ın mücadeleleri; kentin "Deliler"ce talan edilişi ve Çamlıbel'de Köroğlu ile Perizade'nin evlenmesi.

– Köroğlu'nun adamlarından birkaçını hapseden Hasan Paşa'nın vali olduğu Tokat'a gidiş. Savaşlar. Çamlıbel'e zafer kazandıktan sonra dönüş.

– Nazar Celâli'nin Ayvaz'a âşık olması ve on iki binlik bir güçle çeteye katılması. Ayvaz'ın ihaneti ve Köroğlu'nu öldürme girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması. Bolu Beyi'nin arabuluculuğuyla gerçekleşen barış.

– Köroğlu ile savaşmak için Girizoğlu Mustafa'nın yanına kaçan Demircioğlu'nun ihaneti.

– Bolu Paşasının, sadrazamın kızı Duna Paşa ile evlenmek için Çamlıbel'e gelişi. İyi hazırlanmış olmasına karşın bu gelişin başarısızlığa uğraması. Köroğlu'nun, genç arkadaşlarından İsa Balı'ya tutulan Duna Paşa'yı aramak için yola çıkışı. İsa Balı ve Duna Paşa' nın evlenmesi.

– Kılıcını kırdıktan ve Çamlıbel'in yönetimini Ayvaz'a bıraktıktan sonra Delilerinden izin alan Köroğlu'nun yaşlanması. Kırat'ın ölümü. Köroğlu'nun sonu.

Metinlerarası ilişkiler

Yukarıda anlatı zincirini özetlediğim örnek metne bakıldığında, Yaşar Kemal'in birbirine paralel iki yöntem kullandığı görülüyor: çıkarma/ekleme. Yazarın, gerek birçok epizodu, kişiyi ya da örnek metnin önemli motiflerini çıkararak, gerekse başkalarını ekleyerek, Kırat'ın doğuşuna ve kahramanın ortaya çıkışına büyük önem vererek, destanın mitsel alanını hatırı sayılır bir biçimde genişlettiğini söyleyebiliriz. Daha başlangıçta Kırat'ın ataları ile Köroğlu'nun ataları arasındaki yakın ilişkiye dikkatimizi çekiyor Yaşar Kemal:

> At yetiştiricinin adına Koca Yusuf derlerdi. O da Bolu Beyi kadar dünyaya ün salmıştı. Onun da hakkında dünyanın her köşe bucağında akla hayale gelmez hikâyeler duyardınız. Yok, onu bir ana değil de bir kısrak doğurmuş. Yok, o, at dilini bilirmiş de gece

> sabahlara kadar atlarla konuşur, onların dertlerini dinler, yaralarına merhem olurmuş.[14]

Kahramanın ortaya çıkışını mitleştirme eğilimi Yaşar Kemal'i Orta Asya Türk boylarındaki destan geleneğinin kurucuları olan ozanlara yakınlaştırıyor. Yazar bir bakıma, İslam öncesi Türk topluluklarında soylu kesimin kökenini ve ataların kahramanlıklarını anlatmakla yükümlü ozanla özdeşleştiriyor kendini.

Türk sözlü geleneğinde destan, düzyazı ve şiirin (burada "nazım" ve "nesir" demek daha doğru olacak) alternatif bir biçimde yer aldığı eklemli metinlerden oluşur. Orta Asya Türk boylarında salt şiirden oluşan destanlara yalnızca Kazaklarda ve Kırgızlarda rastlıyoruz. Oğuzlarda bu tür yapıtların bulunmayışının belki de coğrafi nedenleri vardır. *Dede Korkut* gibi en eski metinlerde bile düzyazı bölümlerin şiirsel metinlerden daha fazla öne çıkması, anlatının bu eksende yürüdüğünün en kesin kanıtıdır.

Oğuzlardan kalma bu özgün biçimin, günümüzde şiirli bölümleri saz eşliğinde çalınıp söylenen âşık edebiyatına kaynaklık ettiğini öne sürebiliriz. Yaşar Kemal, destanın Maraş rivayetinden derlediği şiir bölümlerini kendi metnine yerleştirmekle bu geleneğe bağlı kalıyor. Destanın başında, sözlü gelenekten aldığı bir giriş formülüyle, Köroğlu'nun öyküsünü âşık edebiyatına öykünerek sunuyor okurlara, onları aynı zamanda birer dinleyici yerine de koyarak:

> Hey kardeşler, hey dostlar, yolda belde, tavlada tarlada, kırda ovada durup da bizi dinleyener, okuyanlar, dünyanın kaç bucak olduğunu soranlar, bilenler, hey yedi iklim dört bucağı gezenler, size bir destanımız var. İnsanoğlu şu dünyada neyi arar, arasa arasa dostluğu, kardeşliği arar, sözü çok uzatmak neye yarar... Biz başlayalım Köroğlu'nun hikâyelerini anlatmaya birer birer. Gidelim eski, uzak yıllara, Köroğlu'nun başından geçenleri söyleyelim. Söyleyelim de dinleyenlerimizin, okuyanlarımızın damakları tatlı, gönülleri hoş olsun, mert yakaları namert eline geçmesin. Bir de burada bizden önce gelmiş geçmiş, bir hoş sada olmuş, Köroğlu hikâyeleri anlatan ustalarımıza canı gönülden bir selam uçuralım. Ruhları şadımanlık etsin. Şöyle rivayet ederler ki:[15]

Bu söylem neredeyse tümüyle Âşık Müdami'nin Doğu Anadolu'da İlhan Başgöz'e anlattıklarından alınmıştır.[16] Tüm âşıkların anlatacakları destana başlarken başvurdukları bir giriş kalıbıdır. Yaşar Kemal, kendi buluşu olan

bazı cümlelerin dışında bu kalıbı hiç değiştirmeden kullanıyor. Ayrıca, metne sözlü bir özellik kazandırmak için, âşıkların yaptıkları gibi kimi zaman araya girmekten de çekinmiyor. Örneğin, "İşte bu sebepten derler ki Köroğlu yiğitliği bir küçümencik itten öğreniktir. Ve de öyledir" diye yazıyor.[17] Ya da "Taylar böyle bin bir naz içinde büyümede olsunlar biz haberi Osmanlı'dan verelim"[18] diyebiliyor. Bazen de, anlatı zinciriyle doğrudan ilgisi olmayan betimlemelere yer vererek, âşıkların dinleyenleri biraz dinlendirmek için başvurdukları yöntemi, yani "sapma" tekniğini kullanıyor.

> Vakit yaz vakti demiştik. Dağların tam misafir aldığı sıralar. Türlü çiçekler açmış, çam kokusu nane kokusuna, püren kokusu salep kokusuna, gül kokusu sümbül nergis kokusuna karışmış, mest eden bir koku... Ormandan efil efil bir yel eser. İncecik okşayan bir yel. Sular şıkır şıkır. Dallarda yaz kuşlarının sesi, koyaktan bülbül sesleri gelir. Bir kayalıkta batan güneşe yönlerini dönmüş sürmeli geyikler. Bir cennet dünya ki ortalık dünya derim sana. Dünya dünya olunca işte böyle bir dünya olmalı. Olmalı da insanoğlu şöyle bir sere serpe yaşamalı.[19]

Bu bölümlerde anlatıyı kesip betimlemelere yer veriyor yazar. Olay zincirini etkilemeyen, eylemle doğrudan bağıntısı olmayan bir ara söylem geliştiriyor. Hem dinleyenleri büyülemek ve bilgilendirmek amacıyla başvuruyor bu yönteme, hem de biraz soluklanmak istiyor. Ne var ki, elinde saz, bir köy kahvesinde peykenin üzerine bağdaş kurup oturan âşıktan farklı bir konumda olduğunu, gerçekte onu dinlemeyip okuduğumuzu unutuyor. Yaşar Kemal, özellikle bu metni yazarken bir destan anlatıcısı gibi davrandığının bilincinde. Hiçbir zaman gizlemiyor bu rolünü. Âşık edebiyatına yaptığı göndermelerin tümü de açık seçik, saydam. Gizli atıflar, imalar, metinler arası ilişkilerde çoğu kez rastladığımız kapalılık burada yok. Bu nedenle, yüzeysel yapıda kalıplaşmış bir gönderme örgüsünü kolayca algılayabiliyoruz. Öte yandan yazar, âşık edebiyatına öykünerek de olsa, kendi üslubunu yaratmak çabasında. Sözlü gelenekten aldığı destan motiflerini kendine göre işliyor. Gerçi başka anlamlar kazandırmıyor bu motiflere, ama onları allayıp pulluyor, yeniden düzenleyip uzatıyor. Diyeceğim, bir yeniden yazma söz konusu burada, örnek metin her zaman varlığını duyursa da. Bu evrimi, yani yazarın sözlü gelenekten yazıya geçişte uyguladığı "çoğaltma/geliştirme" yöntemini, bir başka deyişle epik

söylemi Yaşar Kemal yazısına dönüştürme evrelerini, iki somut örnekle açıklamak istiyorum.

İki ayrı Anadolu rivayetinden aldığım ilk örnekte Kırat'ın efsanevi doğumu anlatılıyor, ikincisindeyse yetiştirilmesi. Önce, Âşık Behçet Mahir'in Kırat'ın doğumunu Erzurum rivayetinde nasıl anlattığını görelim.

> Meğer bu kır ile dor deniz aygırından, bunların anaları gulun tutmuş. Kır ile dorun sahibinin bile haberi yok, gulun tuttuğuna.[20]

Bu da Gani Akarçay'dan Hüseyin Bayaz'ın derlediği Antep rivayeti:

> Geceyarısını bir saat geçmişti, durgun deniz çalkalandı, suyun yüzü köpürdü, köpürlerin arasından bir deniz aygırı çıktı. Bezirgân hayretler içinde bu hala bakıyordu. Aygır sahile çıkıp bezirgânın bağlı duran kısrağına doğru gelip aşdı ve tekrar denize dalıp getti. Bezirgân bu halları gözü ile görmüştü. Sözü uzatmayalım, sabah oldu, bezirgân berhanasını yükleyip yoluna revan oldu. Tam aradan bir sene geçmişti. Bezirgân berhanasını bir çayırgana yıkmıştı. Çayırganda bezirgânın kısrağının ağrısı tuttu, doğura doğura bir erkek tay doğurdu amma, rengi kara kırçıl, sevimsizdi. Bir tüyü kara, bir tüyü beyaz, hiç ipe sapa gelmez bir taydı.[21]

Şimdi de aynı olayı Yaşar Kemal'den dinleyelim, daha doğrusu okuyalım:

> Sıcak bir bahar günüydü. Ağaçların dalları çiçekten bükülmüştü. Ovalar dağlar tepeden tırnağa çiçeğe kesmiş, toprak deniz, ağaçlar, bütün dünya çiçek kokuyordu. Esen yeldeki koku insanı sarhoş edip başını döndürüyordu. Dağların, ovaların nennilendiği bir gündü velhasıl. Bolu Beyi'nin seyisbaşısı Koca Yusuf bu güzel günde yılkı yılkı atlarını deniz kıyısındaki otlağa salıvermiş, kendi de bir tepeye yan gelmiş atlarını seyrediyordu. Atlar bu bahar gününde otluyorlar, oynaşıyorlar, sevişiyorlardı. (...)
>
> Ne oldu ne olmadı, birden ortalık karışıverdi. Direk direk toz yekindi ovadan, denizden. Deniz kudurdu, dorukları ak köpüklü dalgalar minare boyunu aştı, ortalık gümbürdedi. Yer, gök, deniz birbirine karıştı, her şey, ağaçlar, çiçekler, bulutlar, atlar, kumlar, otlar karman çorman oldu. Ve kudurmuş mavi, ulu denizin üstünü yıldırım gibi oradan oraya koşan, çatışan şimşeklenen kara bulutlar sardı. Deniz çalkalandıkça bulutlar da çalkalanıyordu. Bulutlar rüzgârlanıp şimşekleniyor, dönüyor, deliriyor, köpürüyor, köpükler

> bulutlara savruluyor, dünya kuduruyordu. Ovadaki atlar neye uğradıklarını şaşırmışlar, yeleleri kuyrukları savrularak oradan oraya koşuyorlardı. Ağaçları kökünden söken rüzgâr ince bacaklı bu yılın taylarını oradan oraya sürüklüyordu.[22]

Bu doğa betimlemesi, asıl olay anlatılmadan sayfalarca sürüp gidiyor böyle. Deniz aygırının kısrağa aşma sahnesi de en ince ayrıntılarına dek betimleniyor. Aygır kısrağa hemen aşmıyor tabii. Önce aralarında bir kovalamaca başlıyor, sonra Yaşar Kemal doğa betimlemelerine dönüyor yeniden. Fırtına ertesinde ansızın ortalığa çöken sessizliği anlatmaya koyuluyor bu kez. Ve aygır kısrağa ancak beş sayfa sonra aşabiliyor:

> Kır aygıra umut verdi, aygır yakaladım derken o yeniden kaçtı. Fakat en sonuncu artık kaçacak hali, kaçacak sabrı kalmadı, geniş sağrısını gerip aygırı bekledi. Deniz aygırı da dişlerini kısrağın boynuna geçirip, orada ona iki el aştı. Koca Yusuf gözlerine inanamadı. Sevincinden çıldırıyor, ne yapacağını bilemiyor, orada dönüp duruyordu. (...) Vakti saati gelince kır kısrak ona bir kulun verecekti ki deniz aygırının tıpkısı.[23]

Yaşar Kemal bu kadarla da yetinmiyor. Aygır, daha sonra yeniden aşıyor kısrağa. Ve bir değil üç kulun bırakıyor. Burada sözlü geleneği sürdüren âşıkların metinleriyle Yaşar Kemal'in metnindeki değişiklik hemen göze çarpacaktır sanırım. Erzurum rivayetinde Kırat'ın doğumu tek bir cümleyle geçiştiriliyor, Yaşar Kemal'in metnine daha yakın olan Antep rivayetindeyse atların çiftleşme sahnesi biraz daha ayrıntılı. Her iki rivayette de süsten arındırılmış, ayrıntılara girmeyen, doğrudan "esasa" yönelik bir anlatım söz konusu. Oysa Yaşar Kemal sıfatlarla ve benzetmelerle, doğa betimlemeleriyle dolduruyor metni. Söz ile yazının farkı da burada ortaya çıkıyor. Söz eyleme, yazı betimlemeye yönelik. Yaşar Kemal'in Köroğlu'su, bu açıdan, yazınsal bir metin. Yazar, insanla doğanın halleşip kaynaştığı olağanüstü bir atmosfer yaratıyor önce, daha sonra bu atmosferin içine yine olağanüstü bir eylem yerleştiriyor. Deniz aygırının Kırat'a aşması ikinci planda kalıyor. Ön plandaysa romancının yapıtında her zaman başkahraman rolünü üstlenen doğa var. Yaşar Kemal geleneksel anlatıyı içerden genişletip uzatıyor, Gerard Genette'in yazdığı gibi "eksikleri tamamlarken ayrıntı ve olasılıkları çoğaltıyor".[24] Bir kez daha belirteyim: Yaşar Kemal'de yalnızca "uzatıp genişletme" değil söz konusu olan, yeniden kurma, yani gerçek anlamda bir üslup arayışı da var... Öte yandan, Kırat'ın

yetiştirilmesi, her iki Anadolu rivayetindekinden daha fazla yer tutmuyor Yaşar Kemal'in metninde. Yazar, örnek aldığı geleneksel metni, ona pek bir şey katmaksızın izliyor. Kırat'ın çamurda koşturan Koca Yusuf ile oğlu Ruşen'in konuşmalarını kendi üslubuyla yeniden yazmasına karşın, ne "çıkarma" ne de "ekleme" yöntemlerine başvuruyor. Kırat'ın sınanmasındaki tüm aşamaların art arda gerçekleşmesi ya da "üç" ve "yedi" sayılarının tekrarlanması gibi geleneksel öğelerle sözel özelliğini yeniden kazanıyor metin. Yazar anlatıya karışmıyor burada. Kahramanların birbirleriyle geleneksel tarzda konuşup anlaşabilmeleri için aradan çekiliyor. Sözlü gelenekle baş başa bırakıyor okuru.

Destanın geleneksel yapısıyla karşılaştırdığımızda, Yaşar Kemal'in kendi metninde motif değişikliklerine fazla yer vermediğini görüyoruz. Yazar, sözlü rivayetlerdeki anlatı zincirini hemen hemen tüm epizotlarıyla izliyor. Yenilik, üslup farklılığından kaynaklanıyor, geleneksel metne yönelik değişikliklerden değil. Yazarın Azerbaycan rivayetindeki epizotlara bağlı kaldığını, bazı önemsiz değişiklikler dışında tümüyle bu rivayetin anlatı zincirini kendi yapıtına aktardığını söyleyebiliriz.

1- Köroğlu'nun kökeni ve Kırat'ın doğuşu

2- Babanın haksız yere cezalandırılması

3- Köpek örneğiyle kahramanlık eğitimi

4- Kırat'ın yetiştirilmesi ve sınanması

5- Reyhan Arap'la savaş

6- Aralarında "ab-ı hayat" da bulunan üç köpük ve Koca Yusuf'un ölümü

7- Nigâr'ın kaçırılması

8- Köroğlu'nun Çamlıbel'e gelişi

9- Kervana saldırı

Bu dokuz epizottan üç ve altı numaralılarını, Azerbaycan rivayetinde olmasa bile birçok Anadolu rivayetinde bulmak mümkün. Yaşar Kemal'in metninde Köroğlu gelmezden önce Çamlıbel'de Köse Kenan'ın oturduğu belirtiliyor, oysa bilinen rivayetlerde böyle bir şey yok. Azerbaycan rivayetinde "ab-ı hayat" motifi Reyhan Arap'tan daha önce geliyor. Yaşar Kemal'inki hariç öbür rivayetlerin hiçbirinde Koca Yusuf'un oğluna şu öğüdü verdiğini görmedim:

> Kırat yanında oldukça hiçbir şeyden korkma. Ama bir gün baktın ki Kırat yanında yok, sen de dağları bırak, var bir köye yerleş çiftçi

ol. O zamana kadar öcümü alamamışsan bile vazgeç, Kırat'sız hiçbir şey yapamayacağını bil![25]

Bu önemsiz değişiklikler bir yana, Yaşar Kemal geleneksel destanda yer alan hiçbir epizoda dokunmuyor. Tümünü peş peşe anlatmakla, ama kendi üslubuyla anlatmakla yetiniyor. Bu nedenle Yaşar Kemal'in Köroğlu'su özgün bir metinden çok "yeni bir rivayet" olarak nitelendirilebilir. Pek çok romanında yaptığı gibi burada da geleneği dönüştürmüyor yazar, tam tersine saygılı bir biçimde bağlı kalıyor âşık edebiyatına. Yaşar Kemal'in yenilikçi yönünün, epik söylemin temellendirdiği yapıtlarının dışında aranmasının doğru olacağı düşüncesindeyim.

Çeviren: N. Gürsel

1995

Sait Faik'in Yapıtlarında İstanbul Rum Topluluğu

İstanbul Rum topluluğu, kentin tarihinde köklü bir yere sahip olmasına karşın Türk edebiyatında hiçbir zaman önemli bir yer tutmamıştır. Bilindiği gibi İstanbul, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla ve nüfus değişimiyle gittikçe daha türdeş bir kent haline gelmeye başlamadan önce, iki büyük imparatorluğun, Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının başkenti olmuştu. Kuşkusuz, Tanzimat Dönemi'nde yayımlanmış birçok yapıtta, öteki gayrimüslim karakterlerin yanı sıra Rumlara da rastlanmaktadır. Ama bildiğim kadarıyla, bu yapıtların hiçbiri Rum kimliğinin kendine özgü yanlarını yansıtmamaktadır. Tiyatro oyunlarında olduğu gibi bu yapıtlarda da Rum, esas alarak düşmüş bir kadın tipiyle ortaya konur. Tanzimat Dönemi Türk romanları, romanda hiçbir zaman ön plana çıkmayan, aktrislik ya da fahişelik, ya da çoğu kez ikisini birden yapan Rum kadınlarıyla doludur. XIX. yüzyılın ortalarında Osmanlı toplumunun Batılılaşma sürecini başlatan Tanzimat reformlarından etkilenen Türk romanında Rumlar, Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmed Midhat vb gibi yazarların en sevdikleri konu olan uygarlıklararası çatışmanın bir ölçüde dışında kalmıştır.

Genellikle Batı kültürü almış bir gayrimüslim Osmanlı tebaası durumundaki Rum, her şeyden önce Lukacs'çı anlamda *tipik* karakterler yaratmaya çalışan ilk romancıların ilgisini pek çekmemiştir. Lukacs'ın tanımına göre tipik karakter, bireyselliği "belli bir tarihsel dönemin insani ve toplumsal bakımdan belirleyici tüm öğelerinin" buluşma noktası olmak zorunda olan bir roman kahramanıdır. Kişisel özellikleri kesin bir biçimde belirlenmiş olan birey, konumuz açısından bir Rum, Osmanlı toplumunu hiçbir zaman tam olarak yansıtamayacağı için ilk Türk romancılarının amacına uygun değildi. Tanzimat Dönemi'nde yeni bir yazın türü olarak gelişen romana daha iyi egemen olma amacındaki ilk Türk romancıları, hızla değişen bir toplumun başlıca özelliklerini yansıtabilmek için, Batılılaşma karşısındaki Osmanlı aydınına yönelmişlerdi. Böylece iki karşıt

değer sistemi, Doğu ile Batı arasında sıkışmış genç aydın ya da zengin çocuğu tipleri ön plana çıkarılmıştı.

Düzyazının göreli olarak geç geliştiği Türk edebiyatında, toplumsal bir varlık olarak bireyselliğinin bilincine varan yeni bir insan tipi, ilk kez ülkenin Batı'ya açılmasıyla ortaya çıktı. Roman kahramanı da, yavaş yavaş Batılılaşan ve bireye dayalı değerler sistemini benimseyen, bu anlamda ekonomik olmaktan çok ideolojik bir temel üzerinde gelişen burjuvazi sınıfıyla birlikte doğdu. Bu oluşum süreci dikkate alındığında, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çeşitli etnik gruplara mensup karakterlerin ön plana çıkarılması, dar anlamda bir düzyazı edebiyatının geliştirilmesine uygun değildi. Asıl gelişmesi daha sonra Kurtuluş Savaşı sayesinde gerçekleştirilen Türk edebiyatı, Türklük öğesini öne çıkararak kendini Osmanlı mirasından ve yukarıda sözü edilen bireysellik sorunsalından uzaklaştırmaya çalıştı. İstanbullu aydınların savaş sırasında Anadolu gerçeğini keşfetmeleri, yeni edebiyatın toplumsal ve siyasal bir tavır benimsemesinde belirleyici oldu.

Bu bağlamda, evrenselliğini hümanist bir dünya görüşünden alan Sait Faik'in yapıtları eşine rastlanmayan bir örnek oluşturmaktadır. Çünkü onun yapıtları, her şeyden önce, yeniliğe olduğu kadar dünyaya, dışa açılmanın bir ifadesidir. 1930'larda, Sait Faik edebiyat yaşamına ilk adımlarını attığında, Türk edebiyatı ulusal barışı ve uzlaşmayı savunan gerçekçilik akımının egemenliği altındaydı. Sait Faik, köy gerçekliğinin getirdiği yerleşik düzyazı türünü, altüst etmekle kalmamış, yeni bir ahlak anlayışının da öncülüğünü yapmıştır. Büyük bir yenilik getirdiği öykü türünde yazdığı son derece güzel metinlerde, ölümüne değin basit insanlarla, özellikle Rum balıkçılarla yan yana bir bohem hayatı yaşadığı kozmopolit İstanbul kentini anlatmıştır. 1954 yılında 47 yaşında ölen Sait Faik'in fırtınalı yaşamı, derin insancıl gözlemlerle dolu yapıtları, onu genç yazarlar üzerinde hâlâ büyük etkisi olan efsanevi bir kişilik haline getirmektedir. Öykülerinden birçoğunu Fransızcaya çeviren Sabri Esat Siyavuşgil, onu okurlara şöyle tanıtmaktadır:

> Sait Faik, insanın ve doğanın kendisine sunduğu manzaralara her zaman son derece duyarlı olmuş ve bunların derin anlamlarını kavramaya çalışmıştır. Bu nedenle öykülerinin her birinde gerçeği yakalama yolunda çoğu zaman umutsuz bir çaba, onu her defasında yaşamın keşmekeşine biraz daha fazla iten acılı bir arayış bulacaksınız. Bu acılar onun mutluluğunun, tersyüz olmuş yaşama

> sevincinin kaynağıydı. Sonsuz bir tedirginlik içinde bilmecesini çözmeye çalıştığı yaşam onu kaprislerinin kıskacına almış, kimi zaman çılgıncasına İstanbul kaldırımlarında dolaşmaya, kimi zaman bu devasa kentin karşı yakasındaki küçük bir balıkçı adasında yalnız yaşamaya mahkûm etmiş, kimi zaman da gerçek ve hayal açlığıyla gezindiği topraklarda sürgüne yollamıştı.[1]

İşte Sait Faik, kitaplarında büyük bir sevgiyle ve hiçbir milliyetçilik kaygısı duymadan söz ettiği İstanbul Rum topluluğunu kentin kenar mahallelerinde yaptığı bu bitmez tükenmez gezintiler sırasında ve annesiyle birlikte yaşadığı Burgaz Adası'nda keşfetmiştir. Ben burada onun yapıtlarında önemli bir yer tutan Rum karakterlerinin hepsini değil, onun hümanizmasının ve ahlak anlayışının temellerini oluşturduğunu sandığım Rumlara bakış açısını ortaya koyan birkaç tipi ele alacağım.

İstanbul Rum topluluğu

Kökenleri antikçağlara dek uzanmasına karşın İstanbul Rum topluluğu, bazı iddiaların aksine, zaman içinde mutlak bir süreklilik göstermemektedir. Dil açısından bir süreklilikten söz edilebilirse de, bunu etnik ve tarihsel yönlerden doğrulamak güçtür. Batı'nın sahip çıktığı bir ırkın ve bir uygarlığın tek mirasçısı olarak görülen katıksız "Yunanlı" kavramı, ideolojik bir uydurmadır. Bununla birlikte, İstanbul'un Türkler tarafından alınmasından ve Osmanlı yönetimi altında bir millet sistemi kurulmasından bu yana İstanbul Rum topluluğu "Rum milleti" olarak adlandırılan "millet"in bir parçasını oluşturmuştur. Tam anlamıyla çokuluslu bir yapıya sahip olan bir imparatorluk içinde bir "millet"e ait olması, sistemin parçalanmasına değin bu topluluğa geniş bir dinsel ve hukuki özerklik sağlamıştır.

İstanbul, 1918'de Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilmesinden ve çökmesinden sonra İzmir'le birlikte, Helenizm'in Anadolu'daki merkezlerinden biri haline gelmiştir. O dönemde toplam 1 052 000 olan Rum nüfusunun tahminen 330 000-350 000 kadarı İstanbul'da yaşıyordu.[2] Clarence R. Johnson, İstanbul'un Müttefik Devletler'in işgali altında bulunduğu yıllarda, kentteki Rum varlığına işaret ederek şunları belirtmektedir:

> İnsanın İstanbul'da yaşayan Rumlar hakkında doğru bir fikir sahibi olabilmesi için, Rum topluluğunun okullarını dolaşması, kiliselerini, kulüplerini, bankalarını, kuruluşlarını, denizcilik şirketlerini ve

> otellerini görmesi, bu toplumun yayıncılarıyla, sanatçılarıyla, din adamlarıyla, öğretmenleriyle ve edebiyatçılarıyla tanışması gerekir.[3]

1918'de Londra'da yayımlanan bir makale, Müttefik Devletler'in Doğu Sorunu'nun kesin bir biçimde çözmek için İstanbul Rum topluluğuna ne denli bel bağladıklarını göstermektedir:

> Ayrıntıya inmek gerekirse, Kölnische Zeitung muhabirinin dediği gibi, "Konstantinopolis'te bile yüzbinlerce Rum'un yaşadığını" söyleyebiliriz. (...) Ama Helenleri sadece sayılara indirgemek doğru olur mu? Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli merkezlerinin hepsinde, bütün enerji ve üretim merkezlerinde, bütün ticari ve mali odaklarında, denizcilik ve tarım kentlerinde birbiriyle sıkı ilişki içinde Rum gruplarının bulunduğu dikkate alınırsa, bu topluluğun çeşitli alanlardaki etkinliklerde ağırlıklı bir role sahip olduğu görülür. Bir alıntı ve birkaç sayı, Rum etkeninin önemini ortaya koyacaktır.[4]

Yukarıdaki satırların yazarının ifadesiyle "Rum etkeninin önemi", galip devletler tarafından, "Megali İdea"yı gerçekleştirmek üzere girişilen "panhelen" yayılmacılığının haklı gerekçesi olarak yorumlanmıştır. Olayların daha sonra nasıl geliştiği ise gayet iyi bilinmektedir.

Türk-Yunan çatışmasının tarihsel evresi 1922'de sona erdi ve 1923 Temmuz'unda da Lozan Antlaşması'yla mühürlendi. Türkiye'de Cumhuriyet ilan edildi. Bundan birkaç yıl sonra, 30 Ağustos 1928'de Venizelos'un İsmet İnönü'ye yazdığı mektup, Türk-Yunan ilişkilerinde yeni bir işbirliği ve dostluk dönemini başlattı.[5] Sait Faik'in İstanbullu Rumlarla ilgili ilk yazıları, Kıbrıs uyuşmazlığından çok daha önce bozulmaya başlayan Türk-Yunan yakınlaşmasının bu dönemine rastlar. *Medarı Maişet Motoru*'nda Rum berber Dimitri, Venizelos'un "İki Kardeş Millet" başlıklı makalesini büyük bir ilgiyle okur. Bu makale, Dimitri'nin Rumca bir takma adla, Kondos diye çağıracağı Ali Rıza'yla dostluğunun temelini oluşturacaktır.[6] Ancak Sait Faik'in İstanbul Rum topluluğuna ilgisi, bu romanın yazılmasından çok daha gerilere gitmektedir.

Gerçekten, 1936'da yayımlanan ilk öykülerinden birinde Sait Faik, ana tema olarak, Burgaz Adası'nda yaşayan bir Rum balıkçı ailesiyle bu adamın çocukları arasındaki ilişkiyi ele alır. Bu öykünün "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" başlığını taşıması ve Türkiye ile Yunanistan arasındaki

yakınlaşmaya karşın yazarın söz konusu öyküyü yayımlamakta bazı güçlüklerle karşılaşması bir rastlantı olmasa gerek. Sait Faik, o dönemin saygın dergisi *Varlık*'ın yönetmeni Yaşar Nabi'ye gönderdiği bir mektupta şöyle demektedir:

> Ben de kendisine "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" diye bir hikâye vermiştim. *Yücel* mecmuasına konacaktı. Geçen hafta İhsan Aygün Bey'den öğrendim ki, mecmua sahipleri yazımı kozmopolit bulmuşlar. Halbuki yazım, siz de takdir edeceksiniz ki, çok *hümaine* bir yazıdır. Ve hatta mahalli renkli bir yazıdır. Bir adanın sakinleri Rum olmakla Türk olmamaları ve isimleri Hrisopulos olmakla insan yerine konmamaları lazım gelmeyeceğini benden âlâ takdir edersiniz. Hâlâ ilan etmelerine ve yazımı koymamalarına, bende kendilerine bir mektup yazarak bir küçük adanın balıkçılarını ve beni rahat bırakmalarını teklif ettim.[7]

"Stelyanos Hrisopulos Gemisi", dergi sorumlularından bazılarının karşı çıkmalarına karşın sonunda *Varlık* dergisinde yayımlandı.

Sait Faik ve Rumlar

Sait Faik'in öykülerini yayımlamaya başladığı yıllarda İstanbul Rum topluluğu hâlâ oldukça kalabalıktı. Kentte yüz binin üzerinde Rum yaşıyordu. Rumlar ekonominin tüm kesimlerinde ve özellikle *Yabancı* şirketlerde etkin konumlarda bulunuyorlardı. Ama Sait Faik, mizacı gereği, yalnızca günlük ekmek kavgası veren basit insanlarla ilgilenmiştir. Bu yüzden Türk ya da Rum olsunlar, karakterleri arasında toplumsal konumları bakımından büyük bir fark görülmez. Sait Faik, çoğu kez balıkçılardan, küçük sanatkârlardan ya da çıraklardan söz eder. Derin bir sevgiyle ve büyük bir doğrulukla anlattığı Rum kadınlarının birçoğu fahişedir.

Bence Sait Faik'in Rumlara duyduğu ilginin temelinde yaşamını belirlemiş olan iki etken yatmaktadır. Aşk ilişkileri ve o dönemde geniş bir Rum nüfusunun yaşadığı Burgaz Adası. Sait Faik annesiyle birlikte uzun süre bu adada, bugün müze olan bir evde yaşamıştır. Aşk ilişkilerine gelince, 1941'de Aleksandra'yla yaşadığı aşk ile asıl adını bilemediğimiz, ama erken yaşta ölümünden kısa bir süre önce yazdığı ve eşcinsel isteğin metaforik bir dilin ardına gizlenmiş olduğu bir dizi öyküde adı Panço olarak geçen bir Rum delikanlısıyla ilişkisi üzerinde durulabilir. Sait Faik'in köklü bir biçimde çizgidışı bir ahlak anlayışına bağlı olduğunu bu dili çözerek

ortaya koymaya çalışacağım. Ama önce Burgazlı karakterlerle ilgili birkaç söz söylemeliyim.

Balıkçılar ve sanatkârlar

Sait Faik, bir öyküsünde çoğu zaman kendisiyle özdeşleşen anlatıcının ağzından, "şehirden tam dokuz mil uzaktayım. Dört tarafım su içinde" der.[8] Burası, özellikle Rumların yaşadığı "Prens Adaları" denen dört adadan biri olan Burgaz'dır. Çoğu balıkçılık yapan, ama bunun yanı sıra işadamı ya da memur olan adalı Rumlar, Türk toplumuyla oldukça bütünleşmiş durumdaydı. Sait Faik Burgaz'ı, Rum olsun Türk olsun, küçük insanların birbirleriyle uyum içinde yaşadıkları, birlikte günlük ekmek kavgası verdikleri bir sığınak gibi anlatmaktadır. Ada onun gözünde, kentin aksine, yazarak bulmaya çalıştığı bir tür "yitik cennet"tir. Sait Faik'in kendi deyimiyle "haritada bir nokta" olan Burgaz Adası, öykünün anlatıcısı için birbirini tamamlayan iki eylemin gerçekleştiği bir yer haline gelir. Öznel bir deneyim olan ve yalnız başına yapılan yazma eylemi ve ortak hareket etmeyi, dayanışmayı gerektiren balığa çıkma eylemi. Sait Faik, Hugo'nun ünlü "yalnız ve birlikte" (solitaire et solidaire) deyişini anımsatan bir şekilde, yaşımını yazı yazma ile balığa çıkma arasında bölüştürmüştür. Burgazlı balıkçıları yakından tanıyan Sait Faik'in gerçek yaşamdan alınma, örneğin Stelyanos gibi tipleri bugün bile bizi etkilemeye devam etmektedir:

> Stelyanos Hrisopulos'un en şayanı dikkat yeri, boynu idi. Hiç kimsenin boynu, bir balıkçının kafasıyla vücudu arasında yükselen bu garip sütun kadar sert, dik, kararmış, âdeta nasırlı ve sinirli olamaz. Buruşuk derinin üstünde, rüzgârın, güneşin yaptığı tesir çok büyüktür. Genç bir balıkçı yüzüne sıhhat, enerji, hayat ve renk ulaştıran bu sütun, yalnız balıkçılarda bu kadar devrilmez bir mahiyetle yükselir. Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, dinç; boynu sağlam ve diktir.[9]

Bu öyküsünde Sait Faik, torunuyla birlikte yaşayan yaşlı bir balıkçının yalnızlığını anlatmaktadır. Torunun ince fırça darbeleriyle çizilmiş portresi, Akdeniz insanının belli başlı özelliklerini anımsatmaktadır:

> Trifon bu sert bakışı, bu çelik boynu, bu perişan ve laubali kıvırcık saçları, bu kuvvetli parlak dişleri babasından almıştı. Anasından ona yalnız huylar geçmişti. Birden parlayıveren çok sert neşesi vardı. Gürbüz insanlara has açılan ve hayrete düşüren bir gülüşle gülerdi.

> O uzun, ince Grek yüz, âdeta değirmileşir, gözler küçülür, sivri, ince ve beyazlığından sarıca dişleri, bir kutu, bir acayip kutu gibi açılırdı. Ve keder de ona birden gelirdi.[10]

Karakterlerini bir ressam gibi çizen Sait Faik, gerçekçi yazarlara özgü bir yaklaşımla gözlemden, dış görünüşten iç dünyaya, öze geçer. Daha sonra, davranışlarını, fiziki yapılarını gözlemlediği ve derinde yatan varlıklarının ipuçlarını veren yüzlerini betimlediği bu karakterleri konuşturmaya başlar. Zaman zaman bize bu insanların kendi içlerindeki konuşmalarını, rüyalarını anlatır. Böylece bu insanları tüm ruhsal ve toplumsal derinlikleriyle kavramamızı sağlar. Büyükbaba ve torunun iç dünyalarını ortaya koyduğu "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde de bu özelliği görülmektedir. Yaşlı ve yalnız balıkçı Stelyanos, ailesinin tüm bireylerini yitirmiştir. Yanında yalnızca, tek rüyası oyuncak niyetine bir gemi maketine sahip olmak olan torunu Trifon kalmıştır. Stelyanos ona bir gemi yapar, ama adanın çocukları gemiyi taşlayarak batırırlar. Çocukların yetişkinlerinki kadar acımasız olan dünyasında ne düşlere ne de sevgiye yer vardır. Trifon, acı içinde bu gerçeğin bilincine varır; rüyası olumsuz bir yara almıştır.

"Sivriada Geceleri" ve "Sivriada Sabahı" adlarını taşıyan iki öyküsünde Sait Faik, yine yaşlı bir Rum balıkçı olan Kalafat ile çırağı Sortiri'yi anlatır. Onlarla birlikte balığa çıkmıştır, ama kendini işe yaramaz biri olarak hisseder. Çünkü balığa çıkmak onun sandığı gibi bir eğlence değil, insanı sınayan zor bir meslektir. "İki Kişiye Bir Hikâye"de ise Sait Faik, yine dünyada topal bir martıdan başka hiç kimsesi olmayan yaşlı bir balıkçının, Barba'nın yalnızlığını anlatır. Barba'nın martıyla olan dostluğu, eşine az rastlanır, örnek bir dostluktur. Barba, sanki Stelyanos'un ikizidir. Stelyanos'un torunuyla arasındaki duygusal ilişki, bu öyküde Barba'nın martıyla olan ilişkisine dönüşmüştür. Barba, martıya, anlatıcıya da seslendiği gibi, "*pedimu*" (çocuğum) diye seslenir. Ve olanca yalınlığıyla, o anlatılması güç yalnızlığını şöyle dile getirir:

> Tuhaf, dedi, alışmışım şu Topala. Onu etrafımda görmediğim günler bir şey kaybetmişim de ne olduğunu bir türlü bulamayan, durmadan da o şeyi arayan insana dönerim. İnsana alışamıyorum ama, şu deniz kuşuna alışmışım.[11]

Sait Faik'in bütün balıkçıları, Stelyanos ve Barba gibi yalnız insanlar değildir. Onun öykülerindeki balıkçılar sık sık birlikte balığa çıkar ve

aralarında konuşurlar. "Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür" başlıklı öyküsünde Sait Faik, en küçük ayrıntısına dek bir torik avını anlatır. Balıkçı teknelerinin gürültüleri birlikte avlanan balıkçıların çığlıklarına karışır:

> Sesler durdu. Ortalık ağardıkça ağarıyor. Şimdi bir ağızdan Rumca lakırdılar işitiliyor. Bu lakırdıların içinde en çok anaçupa, kataçupa kelimeleri var. (...) Pisarapuli! Pisarapuli! Dikkat et!

Daha sonra yazar, *anaçupa*'nın yüzeydeki akıntı, *kataçupa*'nın dipteki akıntı anlamına geldiğini anlatır. *Pisarapuli*'ye gelince, bu sözcüğü mişli geçmiş zaman kullanarak, "*pisarapuli* balık kuşu demekmiş" diye açıklar. Yazar yalnızca balıkçıların av sırasında kullandıkları Rumca sözcüklere dikkat etmekle kalmaz, onların balıkçı kahvesindeki konuşmalarını da dinler:

> Cigaralar yakıldı. Kahveler geldi. Karavokiri Rumca anlatıp duruyor. Orkinos balığı bağırmaz ama hani kazara konuşsa reis gibi konuşurdu. Kalın, kocaman bir sesle anlatıyor. Kapıda yalnız başına biri oturmuş söyleniyor: "Hey zavallı balık" diyor, "ağzın var dilin yok. Gözün var, saçın yok. Pulun var, paran yok. Canın, kanın var, ama şansın yok. Tutulursun metelik etmezsin. Tutulmazsın küfür yersin. Sen Allah'ın dilsiz mahluku, sen olmasan bütün kış ben ne yerim!"[12]

Sait Faik'in çok ince fırça vuruşlarıyla çizdiği Rum balıkçı portreleri galerisinde Barba Vasili de yer almaktadır. Barba Vasili balığa anlatıcı gibi keyif için çıkmaz. Anlatıcı (yazarın ta kendisidir) manzaranın güzelliğini seyrederken, o ekmek parasını kazanmak zorundadır. "...Neme lazım bize sis, resim; asıl ekmek paramıza bakalım" der ona.[13] Ama kaygıları balıkçınınkinden farklı olan anlatıcı, kendini doğanın güzelliğini seyretmekten alamaz:

> O gün Barba Vasili ile o dev gibi, durmadan değişen Van Gogh tablosu önünde, bir süre sperka, hanos, iskorpit yakaladık. Sis açıldı, kapandı. Renkler ve şekiller büyüdü, küçüldü. Sesler acı acı, tatlı tatlı, garip garip ötüştü, bağrıştı. Sonra güneş ve inbat, sisleri önüne katarak sürüp götürdüler. O zaman, kendimi hikâye ve masaldan sıyrılmış bir halde, küçük bir sandal içinde, Kınalı'nın tenha bir kıyısının beş on metre ötesinde, ekmek parası için dünyanın, İstanbul'un bir kayasının, denizinin bir sandal parçasında saydıklarım gibi mesut buldum.[14]

Burada Sait Faik, yaşam ile sanatı karşı karşıya getirmekten çok, basit, sakin ve dürüst bir yaşamdan oluşan bir model geliştirmeye çalışmaktadır. Ne var ki kendisi, yalnızlık içinde oradan oraya dolaşmanın yorgunluğu ve aşırı alkol nedeniyle ölünceye değin, bunun tam tersi bir yaşam sürdürmüştür. Elleriyle çalışan ve geçimini sağlarken bir şeyler yaratan insana duyduğu saygı, Sait Faik'in yapıtlarında zanaata yöneltilen övgü şeklinde ortaya çıkar. Onun yaşadığı dönemde yazarlık, toplumca kabul edilen bir meslek değildi. Bugün kendi adını taşıyan müzede bulunan pasaportu bunun en iyi kanıtıdır. Bu belgeye bakılırsa, yalnızca kalemiyle geçinmek istemiş olan Sait Faik Abasıyanık'ın hiçbir "mesleği yoktur". Piyasa değerinin egemen olduğu bir toplumda kendini işe yaramaz biri olarak hisseden yazar (bu sorunu "Lüzumsuz Adam" adlı öyküsünde dile getirmiştir), "alçakgönüllü ve gururlu" insanlar olarak gördüğü sanatkârlarla özdeşlik kurar. Kendini gizli gizli, sanatı yerleşik değerlere göre "şaibeli" görünen Mercan Usta'nın bir ayakkabı boyacısına yaptığı sandığın üstündeki naif resimlerle özdeşleştirir.

> Canım Mercan Ustam! Ellerinden hürmetle öperim. Biz de bir zanaat ehliyiz: Yazı yazıyoruz a! Ne Mercan Usta'ya, ne kilimleri dokuyan ellere, ne yazmaları boyayanlara, ne kalıpları dökenlere, ne çeşmi bülbülleri üfleyenlere saygı duyduk. Saygı duymadık da ne oldu? Dünyayı birbirine kattık işte... Sofralarımızı, kapılarımızı, gönlümüzü kapadık. Kapadık da ne ettik? Dünyayı birbirine kattık. [15]

Başka bir öyküde, Barba Antimos'un portresi, "dâhi", ama "fakir doğup fakir ölecek" olan Mercan Usta'nınkini tamamlar. Aslında Barba Antimos, Mercan Usta gibi "İstanbul'a özgü bir türün insanıdır". Barba, kendisini seksen yaşında karısından ve çocuklarından uzakta, Burgaz Adası'nda yapayalnız bulan bir duvarcı ustasıdır. Yaşamı, durmaksızın ördüğü, sıvadığı, badanaladığı duvarların tarihinden başka bir şey değildir. Sait Faik, Barba Antimos'un yarattığı zanaat eserlerinden yola çıkarak, bazılarınca "Yunanlılık" olarak adlandırılan tarihsel sürekliliği ortaya koyar. İstanbul Rum topluluğunu Antik Yunan uygarlığının doğal mirasçısı olarak gören tek Türk yazarı kuşkusuz Sait Faik'tir.

> Ada'nın omuz verdiğiniz, üstünde oturduğunuz, seyrettiğiniz, taş attığınız, ayak bastığınız, yaslandığınız, dayandığınız her duvarında onun harcından, onun el emeğinden, terinden bir şey vardır. Onun yaptığı duvarlar ne mozaiktir, ne kütük ve taş taklididir. Onun

> duvarları ik bin sene evvel yapılmış mütevazı, ama arkasında ve içinde kaba biçimde bir felsefe, yahut bir aşk efsanesi, belki de bir Yunan tanrısı, her zaman haksızlığa karşı koymuş bir kahraman saklar. Onun elini sürdüğü her duvar birdenbire iki bin sene evveline bir antika gibi gidiverir. (...) İşte Antimos'un yaptığı duvarlar, oyduğu sarnıçlar, kurduğu evler Ada'nın hiçbir tarafını çirkinleştirmeden, aksine güzelleştirerek kaba gibi gözüken klasik bir ruh içinde Bizans'tan Eski Yunan sadeliğine ve şiirine doğru yol bulmuş giderken ve Ada evinde onun sayesinde Homeros'la dolaşırken zamane çirkin villalarını taktı takıştırdı. (...) Şimdi ona, yukarıda kendi eliyle yaptığı, Diyojen'le beraber oturduğu kulübesinden iki günde bir inip de eski dostu, hemşerisi Pandeli Usta'nın süthanesinde sabahları süt içerken rastlıyorum.[16]

Genellikle tartışma konusu olan bu süreklilik anlayışı, Sait Faik'in bir kez daha, yalnızlık ve yoksulluk içinde ölen yaşlı bir Rum balıkçısının, Apostol Efendi'nin portresini çizdiği "Ağıt" adlı öyküde daha açık bir biçimde görülmektedir:

> Apostol Efendi, filozofluğa kalktığı zaman, iki bin sene evvelki Yunan balıkçı suratını takınmakla kalmaz, Sokrates'in sohbetlerinde bulunmuş gibi paraya çatar, çelebiye çatar, Allah'la oğluna çatar, kibarca istakoza bile çatar.[17]

Yunan kültürüne göndermeler

Sait Faik, öykülerindeki kişileri daha canlı hale getirmek için yalnızca hayranlık uyandıran portreler çizmekle yetinmemiş, genellikle onları bir toplumsal ortama yerleştirmiş, onların çevrelerini de anlatmıştır. Bunu yaparken gerçekçi bir yazar gibi değil, duyarlı fırça vuruşlarıyla bir ortamı, bir yerin büyüsünü yansıtan izlenimci bir ressam gibi davranmıştır. Okuyucuyu birkaç sözcükle doğruca, ister Rum, ister Ermeni, ister Türk olsun, ona göre her şeyden önce insan olan karakterlerinin dünyasına sokar. Sait Faik, kendini İstanbul'un kozmopolit halkı arasında sudaki balık kadar rahat hissetmektedir. Azınlıklarla ilişki içindedir, dillerini konuşamamasına karşın onları anlar. Kendini bir Rum evinde, kendi evindeymişçesine rahat hisseder:

> Eve bu küçük bahçeden girilir. Evin alt katında kendileri oturur. Üst katını yazın kiraya verirler. Bir Meryemana kandili önündeki İsa resminden, küçücük sarımtırak aynaya kadar her şeyde ağır, günlük

> kokusuna benzer bir Ortodoks hava eser. (...) Onu vapurda ikinci mevkiin tahtaları üzerinde Rumca konuşurken dinlerim. Rumca bir kelime anlamadan ne söylediklerini bilir gibiyimdir.[18]

Sait Faik'in yapıtlarında, anlatının dil bütünlüğünü az çok bozan çok sayıda Rumca deyim vardır. Ama dildeki bu yabancı öğeler aynı zamanda yapıtlarının özgünlüğünü oluşturur. Kökenine bakıldığında, Sait Faik'in İstanbul Rum topluluğunun duyarlığına, yaşam biçimine böylesine bağlanmasını gerektirecek hiçbir özellik görülmez. 1906 yılında Adapazarı'nda bir eşraf ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen Sait Faik'in çocukluğu ve gençliği Türk ortamlarında geçmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında, kendi konumundaki pek çok delikanlı gibi, geleceği Kemalist rejimin geleceğine bağlı liseli bir genç olarak yaşamını sürdürmüştür. Daha sonra İstanbul Edebiyat Fakültesi'ne kaydolmuş, ardından 1931'de iktisat öğrenimi görmek üzere Grenoble'a gitmiştir. Sait Faik, yabancılarla ilk kez orada, kozmopolit üniversite ortamında karşılaşmıştır. Toplumsal ilişkilerinin gelişmesinde bu karşılaşmanın belirleyici bir etkisi olacaktır. Üç yıl sonra Türkiye'ye döndüğünde İstanbul'a yerleşir, ama kendi kuşağından olan pek çok yazarın aksine Anadolu gerçeğiyle ilgilenmez. Kuşkusuz o da öteki yazarlar gibi sosyal adaletten yanadır, ama ilk öykülerinde hiçbir ideolojiyi savunmaz. İstanbul insanlarını, özellikle kendini aralarında mutlu hissettiği çizgidışı insanları gözlemlemekle yetinir. Köy romanının kendini öncü bir tür olarak kabul ettirdiği bir dönemde o, bireysel dramların, büyük toplumsal ekonomik sorunların önüne geçtiği şiirsel bir düzyazıya yönelir. Böylece, çizgidışı insanların duygusal dünyaları, İstanbul'un küçük insanları, onun yapıtlarının başlıca konusu haline gelir. Bu insanların duyarlıklarını, özgün, içine yer yer Rumca sözcükler serpiştirilmiş bir dil aracılığıyla aktarmayı çok iyi başarır. Çünkü ister Rum ister Türk olsun, karakterlerinin pek çoğu, kendi kuşağından olan ve aynı çevreyi anlatmaya çalışan başka yazarların kahramanlarından farklı olarak, onun hayal gücünün ürünü değil, kozmopolit ilişkilerinden yola çıkarak yarattığı kişilerdir. Sait Faik'in, derinlemesine incelemeye değecek özgün bir dil anlayışının öncüsü olduğunu söylemek mümkündür. Onun bu yönü başka yazarlarca izlenmemiştir. Dolayısıyla Sait Faik, çağdaş Türk yazınında "karma dil" denebilecek bir dil kullanan tek yazar olarak kalmaktadır. Katıksız dilden yana olanlarca yazın dilinden kovulan Rumca sözcükler, Sait Faik'in yapıtlarına önemli bir gerçeğe yakınlık (*authenticité*) özelliği vermektedir. Kuşkusuz Sait Faik cümle yapısının her zaman çok

sağlam olmaması, sözcük dağarcığının fazlasıyla komzopolit olması nedeniyle sık sık eleştirilmiştir. Ama bana kalırsa o böyle bir dili, aynı zamanda, çizgidışı söylemleriyle edebiyat dünyasına karşı meydan okuyan kahramanlarını gerektiği gibi anlatabilmek üzere bilinçli olarak kullanmıştır. Bu meydan okumanın ardında milliyetçiliğe karşı bir ideolojinin yattığı, aydın seçkinlere, resmi ve bilgiç bir dil kullanmakla, güçsüzlere insancıl bir anlayışla yaklaşmanın bağdaşmayacağını gösterme çabasının yattığı görmezlikten gelinemez. İşin aslına bakılırsa, Sait Faik'in kahramanları bir "karma dil"den (*sabir*) çok, çizgidışı, kozmopolit bir Türkçe kullanırlar. Bu da onların toplumsal konumlarıyla yakından ilişkilidir.

> Bu mahallelerden şehrin merkezine gitmek, İstanbul'dan Ankara'ya gidip gelmekten zordur! İnsanlar birbirlerini burada, Ahmet, Mehmet, Apostol, Yorgi, Şalom diye çağırmadıkları için, kimin Müslüman, kimin Hıristiyan, kimin Yahudi olduğu da belli olmaz. Her üç lisanın kolay, bitaraf, zaruri parçalarını ve argosunu öğrenmiş olanlar da çoktur. Bazen bir sarı Apostol, bir sulu Avram'a Yahudice sataşır; bazen bir barbunya Ahmet, zargana Agop'a Ermenice dert yanardı.[19]

Metinde Rum karakterler sık sık Türkçe konuşurlarken, Türk olan anlatıcı onlara Rumca yanıt verir. Garsona *Yanakimu*, ya da arkadaşı Vasili'ye *endaksi* der. Kendisinden ya da kendi yerini alan öteki kişilerin birinden söz ederken şunları söyler: "Balkan göçmenidir. Köpeğiyle Rumca konuşur."[20] Bir öyküsünde, Çingene olan Zehra, Rumca şarkı söyler. Ama bunun nedeni Rumların yaşadığı bir mahallede yetişmiş olması değil, sadece Burgazlı delikanlıların hoşuna gitmek istemesidir.[21]

Sait Faik'in yapıtlarındaki İstanbul Rumlarının konuştuğu Türkçe de bir "sabir", Türkçe, Rumca ve İspanyol Yahudicesi karışımı bir dildir. Üstelik yazar onları kendilerine özgü bir aksanla konuşturur; bu da onları okurun gözünde daha sevimli hale getirir. "Karidesçinin Evi"ndeki Sofiya kocasına şöyle der: "Adam olmayacak. Ne yapsam Koço, adam olmayacak bu çocuk! Böyle olmaz, olamaz. *Demboro!*.. *Demboro*!"[22] Ve bir pastanenin Rum patronu müşterilerine "Peki *pasakamu*... Peki İsmail Beyimu" diye hitap eder.

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sait Faik'in yapıtlarında Yunan kültürüne yapılan göndermeler de çoktur. Ama bu göndermelerin asıl amacı

metne bilgiçlik, gerçekçilik katmak değildir. Dilsel ya da tarihsel nitelikli bu göndermeler, Sait Faik'in, dar anlamıyla bir ulus olma yolundaki bir toplumda, kozmopolit bir ortam içinde işlediği kahramanlarının azınlık konumlarını ve kendilerine özgü duyarlıklarını verebilmesi için onların yaşamlarına yerleştirmesi gereken öğelerdir.

Papaz Efendi ile Konstantin Efendi: İyi ile kötünün iki yüzü

Sait Faik'in öyküleri arasında "Papaz Efendi"nin özel bir yeri vardır. Çünkü bu öyküde yazar, en sevdiği konulardan biri olan yaşama sevincini işlemektedir. Öykünün kahramanı, Burgaz Adası'ndaki küçük bir kilisenin papazı olan benzersiz bir kişidir. Papaz Efendi, tek kubbesine "şair bir martı"nın konduğu bu eski kilisede yaşamaktadır. Anlatıcının Papaz Aleksandros Paşa dediği bu adam, "güzel olan her şeye bayılır". İyi şarabı, güzel kızları sever, dinsel dogmalara karşı çıkmaktan çekinmez. Sait Faik, onu Bizans kalıntısı bu gizemli kilisede, ayin yaparken ya da günah çıkartırken değil, bir komşusunun bahçesinde toprağı işlerken gösterir:

> İki sıra, sadakor gömleği gibi beyaz dişi, siyah sakalının arasında parlayıverince yüzünde o Bizanslı, Ortodoks mana uçuvermişti. Yemek yiyen bir amele kadar güzeldi şimdi. Bütün kilise havasını bir maske gibi çıkarıp atmıştı sanki.[23]

Türkçeyi hemen hiç aksansız konuşan, toprağın kendisine değil, ama başkalarına verebileceğinin en iyisini verebilmesi için ayrıkotlarını temizleyen bu altmış üç yaşındaki papaz, yazarın gözünde yaşama sevincinin bir simgesidir. Kendini "ne papazım, ne filozofum, topraksız, evsiz barksız, hem de dinsiz biriyim" diye tanıtan papaz, aslında yaşamın tam anlamıyla tadını çıkarmaya çalışan bir kişidir. Rakı içer, kilisesinde toprağa ve genç kızlara olan aşkını dile getiren ilahiler okur. Sait Faik, kendini "akıllı bir günahkâr" olarak tanımlayan Papaz Efendi aracılığıyla, haz ve el emeği ilkesine dayanan kendi ahlak anlayışını ortaya koyar. İlahilerini İsa'yı ya da Kutsal Ruh'u değil, dünya nimetlerini, doğayla uyum içinde yaşayan insanın çalışmasını düşünerek okuyan papaz, kadınları sevmenin nefes almak kadar doğal bir şey olduğuna da bütün içtenliğiyle inanmaktadır. Elbette adanın Rum halkı, papazın dünyayı algılama biçimini kınamaktadır, ama Sait Faik'in gözünde Papaz Aleksandros Paşa, insanlığın iyiliği için kendi elleriyle çalışan ve her türlü yasaklamaya ve ahlak ilkesine karşın yaşamın tadını çıkaran insanın prototipidir. Aslında papaz öteki insanların yaptıklarından farklı bir şey de yapmamaktadır; çünkü onların

arasında yaşamaktadır. Ama vericiliği ve çalışma sevgisi onu, iyiliği kendi varlığında somutlaştıran bir insan haline getirmiştir. Sait Faik'in papazın davranışlarını aktarırken sonuna dek savunduğu bu iyilik anlayışı, tabii toplum tarafından reddedilmektedir. Nitekim vicdanlarının temiz kalmasını isteyen ikiyüzlü insanlar papaz hakkında kötü konuşarak onu simgesel anlamda yok ederler. Sirozdan ölmeden önce papaz, onu iyiliğe bağlılığından dolayı sonuna dek destekleyen anlatıcıya, yani gerçekte Sait Faik'e, şu itirafta bulunur:

> Bu sefer koydu, oturdu içime. Niye insanlar birbirleriyle bu kadar uğraşırlar? Hem artık ölüm de kapıyı çalmıştı herhalde ki, insanların hakkımdaki lakırdıları beni bu kadar sarstı. Yoksa aldırır mıydım? Bilmez miyim hepsi kalleş, budala, hırsız, yalancı? Birbirinin ekmeğine, karısına, kızına, dükkânına göz diktiklerini bilmez miyim. Ben yaşayarak, gülerek, toprak anamızı, güzel kızları seyredip severek üç gün sonra öleceğim.[24]

Bu son cümle, toplumun dışlayarak ölüme terk ettiği ve yazarlık değerini ancak ölümünden sonra kabul edeceği Sait Faik'in kendi yaşamı için de geçerlidir. Yazarın gözünde iyiliği Papaz Efendi'nin cisimleştirmesine karşılık, kötülük bir başka Rum tipinin, Konstantin Efendi'nin kişiliğinde karşımıza çıkmaktadır. Konstantin Efendi'nin, Sait Faik'in ender sevimsiz kişilerinden biri olduğunu belirtmek gerek. Konstantin Efendi, papazın tam karşıtı, neredeyse tam bir canavardır, ama toplum onun davranışlarına karşı çıkmaz. Çünkü geçerli ahlak anlayışına göre o, her türlü kuşkunun üzerinde saygın bir yurttaştır. Zahire tüccarıdır, zengindir, ama zenginliğini hiç göstermez.

> Konu komşusu da severdi hani. Hiçbir şeye, hiçbir dedikoduya karışmazdı. Sabahleyin işine kısa kısa adımlarla koşarken, akşam filesini doldurmuş, vapurdan çıkarken görseniz; iriliğine, sallapatiliğine, Karamanlı ağzı konuşuşuna, sevimli şakalarına karşı, hakkında kötü bir hüküm de veremezdiniz. Kendi halinde, işi yolunda, hesaplı yaşayan bin bir tanesinden bir tanesiydi.[25]

Ama bu adam doğaya zarar vermektedir. Her sonbaharda kuşların göç mevsimi gelince adanın çocuklarıyla birlikte ökse avı düzenler. Altın dişleriyle sakaların, isketelerin, floryaların, Sait Faik'in her biri "doğanın bir mucizesi" dediği kuşların boynunu koparır. İyi bir yurttaş, iyi bir baba görüntüsü altında sırf "pilavına lezzet katsın" diye yüzlerce kuşu

öldürebilen rezil bir adam gizlidir. Ne var ki toplum, davranışının yol açtığı tehlikenin bilincinde olmadığı için, yazarın kınadığı bu adama saygı göstermeye devam etmektedir. Bu öykünün yazıldığı 1952 yılında çevre sorunları henüz gazete manşetlerine yansımamıştı. "Son Kuşlar" adını taşıyan bu öykü kuşkusuz ilk çevreci metinlerden biridir. Yazar burada inançla çevrenin önemini vurgulamakta ve Konstantin Efendi'nin kişiliğinde doğaya zarar verenlere karşı çıkmaktadır.

> Zaten kuşlar da pek gelmiyorlar artık. Belki birkaç seneye kadar nesilleri de tükenecek. Her memlekette kaç tane Konstantin Efendi var kim bilir? Kuşlardan sonra şimdi de milletin yeşilliğine musallat oldular. (...) Günün birinde gökyüzünde, güz mevsiminde artık esmer lekeler göremeyeceksiniz. Bizim için değil ama, çocuklar, sizin için kötü olacak. Biz kuşları ve yeşillikleri çok gördük. Sizin için kötü olacak. Benden hikâyesi.[26]

Sait Faik'in bu öngörüsü bugün gerçek oldu. Yaratıcılar, sanatçılar ve yazarlar çoğu kez, toplumun pek umursamadığı felaketleri önceden haber verirler. Ama günün birinde felaket gelip çattığında iş işten geçmiş olur. Sait Faik'in çok güzel anlattığı Burgaz Adası'nda bugün artık denize girmek mümkün değil. Balıkçılar ve ağaçlar iyice azaldı; hava da daha önce hiç olmadığı kadar kirli.

Eros'un okları

Yukarıda da belirttiğim gibi, İstanbul Rum topluluğunun, Sait Faik'in yapıtlarında bu denli önemli bir yer tutmasında, yaşamındaki aşk ilişkileri de büyük ölçüde etkili olmuştur. Bir Rum kadını olan Aleksandra ile anlatıcının bir dizi öyküde Panço adını verdiği Rum delikanlısının Sait Faik'in Rum topluluğuna olan düşkünlüğünü güçlendirdikleri kesindir. Ama yazarın yaşamından kaynaklanan bu öğelere karşın, Sait Faik'in yapıtlarındaki erotizmin, etnik ve kültürel açıdan *Yabancı* olan bir başkasına duyulan arzuya sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenebilir. Yazar, hem koruyucu hem de hadım edici bir annenin varlığını, bu en derin arzularını gerçekleştirmesinin önünde bir engel olarak algılamıştır. Sait Faik, hiç evlenmemiş, Burgaz'da annesiyle birlikte, zaman zaman da Şişli'deki apartmanında yalnız yaşamıştır. Yazarın ölümünden sonra dostları, annesi Makbule Abasıyanık'ın, onun kendini yakın hissettiği ve saygı duyduğu tek kadın olduğunu yazmışlardır.

Sait Faik'in eşcinselliğini annesine olan bağlılığıyla açıklamak istemiyorum. Bu, psikanaliz yöntemiyle ele alınan pek çok olayda vurgulanmakla birlikte, bana işi fazla basitleştirmek gibi görünüyor. Kaldı ki Sait Faik'in cinsel yaşamındaki davranışlarını bugün çiftcinsellik olarak nitelemek olanaklıdır. Onun, yapıtlarında dolaylı olarak hissedilen eşcinselliği genellikle az çok gizlenen bir oğlancılık biçimini alır. Ama işin ilginç yanı, erotizmini daha çok Rum kadınları ya da küçük çocuklar aracılığıyla dile getirmesidir. İstanbul kökenli bir aileden gelen, XX. yüzyıl başlarının büyük Yunanlı şairi Kavafis bir şiirinde şöyle der:

Dizginlemedim kendimi. Aldım başımı gittim,
gittim ışıltılı geceye;
o yarı gerçek ve kafamda
yarı belirlenmiş zevklere.
Ve başdöndürücü şaraplar içtim
şehvetle kucaklaşmaktan
korkmayanların içtiği.[27]

Bence Sait Faik'in cinsel yaşamını Kavafis'in bu dizelerinden daha iyi hiçbir şey anlatamaz. Bu fırtınalı ve yoğun bir biçimde yaşanmış yaşamda Rumların da yeri olduğuna göre, sorunun etnik yanını genelleştirmemeye özen göstererek onlardan da söz etmek gerek. Önce çocuklardan başlayalım.

"Kaşıkadası'nda" adlı öyküsünde Sait Faik, Baudelaire'in deyişiyle "çocukluk aşklarının yeşil cenneti"nden söz eder. Biri Rum öteki Türk iki arkadaşıyla birlikte küçük, terk edilmiş bir adaya oyun oynamaya gitmeleriyle ilgili bir çocukluk anısını anlatır. Çocuklar adada hayali şatolar yaparlar, ilk aşk duyguları da orada uyanır. Anlatıcı, Odisia'nın güzel çocuk sesiyle söylediği Rumca şarkıyı, onu uykusunda öpüşünü anımsar.

Todori, İmroz Adası'ndan Burgaz'a yeni gelmiş, iş arayan bir çocuktur. Anlatıcı ona çırak olarak çalıştığı dondurmacıda rastlar. Onu o denli güzel bulur ki, bütün bir gün seyretmekten kendini alamaz. Çocuğun rahatsız olması üzerine onunla konuşmaya karar verir, ama Todori çok meşgul olduğu için doğru dürüst konuşamazlar. Anlatıcının, Türkçesine bayıldığını söylemesine rağmen, çocuk Rumca konuşmayı yeğlemektedir. Bunun üzerine anlatıcı Todori için bir yaşam uydurur, onu hayalinde saf ve şehvetli bir antik dil konuşurken canlandırır. Çocuğun ağzından dökülen sözcüklere

zaman zaman "*oriste*", "*dio limonata*" ya da "*denbirazi*" gibi daha sıradan sözler karışır. Sait Faik hiçbir zaman platonik bir isteğin ötesine geçmemiş olan oğlancılığını ilk kez bu öyküsünde itiraf eder:

> Çocuklarla balığa çıkmak istiyorum. Dondurmacının iki çırağı ile akşamüstü dondurma yerken konuştuğum zaman deli divane oluyorum. Yalnız, dondurmanın nasıl yapıldığını öğrenmek için onlarla konuştuğumu, ahbaplığımın yalnız bunun için olduğunu, bu kadar saf bir niyetten hareket ettiğimi söyleyecek değilim. Bu bapta hiçbir şey söyleyecek değilim. Onlarla konuşmaktan haz duyduğumu söyleyeceğim.[28]

Rum kadınlarına gelince, cinsel arzu doğrudan doğruya onların kişiliğinde somutlaşmaktadır. Sait Faik, Türk yazınındaki Rum dilberi mitinin yaratıcısıdır. Sevdiğini aldatan güzel Rum kadını, onun gözünde kadının özgürleşmesinin simgesidir. Adanın genç Rum kızlarından genellikle, kendilerini erkeklere, özellikle Türk erkeklerine vermeye hazır, bağımsız kadınlar olarak söz eder. Sait Faik'in bir gemi yolculuğunu anlattığı öyküsünde, nişanlısıyla buluşmaya Marsilya'ya giden bir Rum kızı, yolculuk sırasında onu önce anlatıcıyla, sonra geminin ikinci kaptanıyla ve başka yolcularla ve sonunda yine anlatıcıyla aldatır. Sait Faik, "Herkes kadını mahkûm etmeye çalıştı. Hiçbirimiz muvaffak olamadık" der ve "Hey arslan Rum gelini, yaşayasın! Ölmeyesin, dert görmeyesin!" diye ekler.[29] Onun öykülerinde, "Eleni beyaz incecik yüzlüydü. Dolgun kalçalarının yüzünde yaptığı aykırılık iliklerime kadar arzu veriyordu"[30] ya da "Ah, şu küçük Rum kızları! Adanız tam bir cennet dostum!" gibi cümlelere sık sık rastlanır. Bir öyküsünde lakerdayı, şişman bir esmer Rum kadınının kaba ve oyluk etlerine benzetir.[31] Bir anne, kızını baştan çıkarmaya çalışan adama, "Ah vre çapkini! O daha on yedisinde. Benim yaşımsa otuz dört"[32] diye çıkışır.

Rum kadınlarını bağımsız ve baştan çıkarıcı olarak algılayan Sait Faik'in bu görüşünde hiçbir ahlaki önyargı yoktur. Kuşkusuz gerçeğe pek uymayan bu görüşün ardında bilinçaltı bir kadın düşmanlığı sezilmektedir, ama yazar bunu çapkınlığının arkasına gizlemeyi başarmıştır. Sait Faik'in en güzel aşk şiirlerinden birini, şimdi sözünü etmek istediğim Aleksandra için yazdığını belirtmek gerekir.

> Bize bir masa ayır Yanakimu
>
> Aleksandra'mla benim için

Bir masa
üstü çiçeksiz
örtüsü gazeteden
şarabı aşktan
hem hülyadan

Aleksandra'm mızıka çalsın
Siyaha çalar parmaklarıyla
Güftesi bayağı şarkılar
Adi havalar
Meyhane acı zeytinyağı koksun
Sen hoşnut ol Yanakimu.[33]

Aleksandra'yı tanıyan Salâh Birsel onu "saçları '*á la garçon*' kesilmiş esmer bir kadın" olarak betimlemektedir. Aleksandra, Sait'le parası için çıkan yoksul bir kızdır; Sait Faik ise ona delice âşıktır. Dostu Salâh Birsel'e şunları söyler:

> Sen sevginin dekatriyasının ne olduğunu bilmiyorsun daha. (...) Aleksandra ise Allah'ın Aleksandra'sı işte. Ama Aleksandra sevdiğim Aleksandra olunca iş başka... Onun anlayacağı bir çift laf edemediğim için şaşkına dönüyorum. (...) Deli gibi sevdiğim bir kadın bu. Kara gözlerini mi, kara saçlarını mı, yarım yarım konuştuğu Türkçesini mi? Neresini seveyim bu kadının? Ama seviyorum.[34]

Sait Faik, Aleksandra sayesinde, İstanbul'un çoğunlukla Rumların oturduğu yoksul mahallelerinden birini tanımıştır. *Havada Bulut* adlı kitabının belli başlı kahramanlarından biri bu mahallede oturmaktadır. Birbirini tamamlayan bir dizi öyküden oluşan bu kitapta Sait Faik, Yorgiya adında yoksul bir Rum kızına âşık olan zengin ve yalnız bir adamın başından geçenleri anlatır. Kızın ailesi, zaman zaman gelip geceyi evlerinde geçirmesine razı olur. Sait Faik, bu duyarlı ve eli açık kahramanının serüvenlerinden yola çıkarak, bir karides satıcısının evini ve İstanbul'un bir Rum mahallesindeki aile ilişkilerini anlatır. Yazarın bu konuda yaptığı gözlemlerin çok önemli olduğunu belirtmek gerek. Çünkü Aleksandra'ya olan mutsuz aşkını, mahallenin tüm sakinleriyle kurduğu duygusal ilişkilere

yansıtmıştır. Toplumun dışladığı, çizgidışı insanlar olmalarına karşın, yazar onlardan büyük bir sevgiyle ve alçakgönüllükle söz eder. Kömürcü Hristo, Yorgiya, Aleko, Eleni ve Katina, falcı Matmazel Todori son derece canlı tiplerdir. Özellikle bu yoksul mahalleye çekilmiş, orada gençliğinden kalma eşyalar arasında anılarıyla yaşayan yaşlı falcı Matmazel Todori, bütün canlılığıyla karşımızdadır. Sait Faik onun odasını anlatırken, çağdaş yazarların pek az ilgilendikleri, İstanbul'a özgü Levantenler üzerinde durur:

> İskambil falcısı Matmazel Todori'nin endam aynalı odasında, bana hiç *Yabancı* gelmeyen kozmopolit eşyalar arasında bir tanesi vardı ki, pek hoşuma giderdi. Bana *Yabancı* gelmeyen diyorum ama, bu eşyaları ömrümde ne bir kadının odasında, ne de dostlarımdan bir Rum'un evinde görmüş değilim. Neden bana *Yabancı* olmadıklarını anlıyorum: Ben bu eşyaları ya bir romanın içinde okudum –hem de bir Fransız romanının diyeceğim geliyor– yahut da bir paskalya akşamı, bir Rum mahallesinden geçerken gördüğüm ihtiyar bir Levanten matmazelin acayip kıyafetinden, evini ve odasını düşündüğüm zaman hayal ettim. (...) Aynanın üstünde Matmazel Todori'nin 1900'den biraz sonra çıkarttığı çok latif bir fotoğrafisi de, hangi paşazadenin canını yaktığını söyleyecek gibi olan kıvrak, canlı, değdiği teni şehvetten çok sefalete sokan dudaklarıyla, insanı hâlâ bir hovardalık gecesinin kıskançlığına sürükler gibiydi.[35]

Matmazel Todori, yalnızlık içinde ölür. Vangelistra Kilisesi'nin ölüm çanları ancak beş dakika çalar. *Havada Bulut*, kuşkusuz, Türk yazınında İstanbul Rum topluluğundan böylesine geniş bir biçimde söz eden tek yapıttır. Kitapta, "*o tamehasis toteta mezitisis*" (kıymetimi beni kaybettiğinde anlayacaksın) şarkısını söyleyen İstepan ya da veremden ölen bir genç kıza tutkun olan Katina gibi bize şaşkınlık veren karakterlerle karşılarışız. Ama Sait Faik, onların hepsini bize yakın kılmayı başarır, çünkü o kendini onlara yakın hissetmekte, onları sevmektedir. Bu kitaba değerini veren, azınlıklar arasından seçilmiş karakterler değil, yazarın, edebiyatımızda benzeri görülmeyen derin insancıl bakış açısıdır.

Sait Faik'in ölümünden sonra *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adı altında toplanan son öyküleri, çağdaş düzyazı edebiyatında bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Çünkü alışılmamış bir üslupla yazılmış olan bu öyküler, Türkiye'deki gerçeküstücü yazının ilk örnekleridir. Aslında yazarın gerçeküstücülük gibi bir kaygısı yoktur, ama birbiri içine geçmiş imgeler, bazı rüya betimlemeleri, özellikle kronolojik zaman ile günlük mekânın yok

oluşu onu gerçeküstücü yazarlara yaklaştırmaktadır. Bu yeni dönem, Sait Faik'in yaşamının fırtınalı yıllarına rastlar. Sait Faik hasta olduğunu bilmektedir. Bir yandan ölüm korkusunu yaşarken, öte yandan nesnesi pek belli olmayan bir aşk heyecanına kapılır.

Kitapta, her zaman olduğu gibi yine yazarla, yani Sait Faik'in kendisiyle özdeşleşen anlatıcı, kentte yalnız başına dolaşmaktadır. Hayalinde, ama zaman zaman da gerçekte, Panço adlı gizemli bir kişiyle konuşmaktadır. Panço, anlatıcının ona her rastlayışında ortadan kaybolur. Aslında kitabın tamamı Sait Faik'in bir dizi gerçeküstü imge ardına gizlediği olanaksız bir aşk arayışından başka bir şey değildir. Yalnızlığı içinde ölüm korkusunu yaşamakta olan anlatıcının gece gezintileri sırasında, anıtlarıyla, yoksul semtleriyle, çizgidışı insanlarıyla İstanbul'u keşfederiz. Anlatıcının çok sevdiği ve istediği Panço'nun yüzü, yavaş yavaş kentin yerini alır. Her şey sanki, Sait Faik'in durmadan içinde dolaştığı İstanbul kentinin, genç bir Rum'un, Panço'nunkinden başka yüzü yokmuş gibi gelişir.

> İşte senin gibi apayrı. Canına sokacağın geliyor. İşte gazete okuyor. İşte cigara paketine imzalar atıyor. İşte portakal yiyor. İşte türkü söylüyor. Arada, bildiğin, kanında dolaşan şu Türkçe dilinden, "Karabuberim, buberim buberim!" diyor. Sonra "Aspiya piluti ke ton İbrahim!" (İbrahim'i ve zenginliğini bırak!) İşte karşı karşıyasın. Haydi bakalım, bil onu. Anla bakalım. Kendini anlat bakalım. İşte sıkılıyor. Geniş geniş nefes alıyor. İşte cigara paketine sevdiğin parmaklar uzandı. İşte sevdiğin dudağın kıvrıntısından duman çıkıyor. Haydi bakalım. Bil onu bakalım. Kimdir? Senin hakkında ne düşünür? (...) İşte karşı karşıyasın. Haydi bakalım. Söyle söyleyeceğini. De diyeceğini. Dinler de. Tatlı tatlı dinler de. Sevgiden söz aç. Ne çıkar; o seni anlarsa değil, sen onu anlarsan bir şeyler olacak.[36]

Bu anlaşamama, anlatıcının sevgisinin karşılıksız olmasından kaynaklanmaktadır. Panço'nun kayıtsızlığı, oğlunu yasak bir sevgiden korumaya çalışan sert bir babanın gölgesi, geçerli ahlak kuralları onu umutsuzluğa iter. Bu bağlamda, Sait Faik'in hem dünyaya hem edebiyata veda anlamı taşıyan son öyküsünün Rumca bir umutsuzluk çığlığı olması şaşırtıcı değildir. Gerçekten kitap, tıpkı yazarının yaşamı gibi, "Kalinikhta" adını taşıyan bir öyküyle sona erer.

> Yani! Yani be! Hey Yani! Kara Yani! Hey Beykozlu laternacı Panayot'un torunu kara gözlü dostum Yani! Söyle Rumca Karabiberim şarkısını. Aspasya duysun. O türküdeki İbrahim benim... Bırak İbrahim'i ve zenginliğini karabiberim. (...) Şimdi Atina'da Omonya Meydanı'nda akşam oluyor. Gökyüzünden sandallarla şarkılar geçiyor. (...) Bil ki ben Taksim Meydanı'nda, abidenin önündeki çayırın kısa parmaklıkla demirlerine oturmuş seni düşünüyorum. Yanaki. Gece oldu. Karlar sönmek üzere. Işıklı ilanlar sönüyor. (...) Omonya Meydanı'ndaki Ekselsiyor kahvesinin garsonu: "Kalinikhta kiryos" diyor bana. Benden de bir Kalinikhta sana Panço![37]

Bu yazıyı bitirirken, Sait Faik'in çok sevdiği ve öyküsünü yazdığı İstanbul'un, söylendiği gibi 1453'te değil ama bugün "düştüğü"nü belirtmek isterim. Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının güzel aynası Haliç, o berrak su, bugün kokuşmuş bir bataklığa dönüştü. Galata ve Pera'daki Yahudi, Rum, Levanten mahalleleri birbiri ardına yıkıldı. Yerlerine gökdelenler, lüks oteller dikildi. Dev petrol tankerleri Boğaz'daki yalılara bindirdiler, bugün bütün kıyılar bir beton yığını haline geldi. Gergin, her an öfkelenmeye hazır bir erkek kalabalığı sokakları işgal etti. Azınlıklar gitti. Geride ne kozmopolit İstanbul'dan ne de Sait Faik'in kahramanlarından bir şey kalmadı.

Çeviren: Süleyman Aksoy

1986

Çağdaş Türk Edebiyatında Yahudi Tipleri

İster Bizans'tan beri başkentte yerleşik bir nitelik kazanan İstanbul Yahudi topluluğuna mensup olsun, ister Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerine dağılmış olarak yaşıyor olsun, Yahudi tipi, çağdaş Türk edebiyatında hiçbir zaman önemli bir yer tutmamıştır. Oysa pek çok eserde Yahudilere rastlanır. Ben bu yazımda Yahudi karakterlerinin hepsini ele alan bir incelemeye girişecek değilim. Amacım, çağdaş Türk yazarlarının Yahudi'yi algılama biçimlerine ışık tutabilmek olduğu için, bu karakterlerden birkaçı üzerinde durmakla yetineceğim.

Gerçekten yaşamış, tarihi bir kişilik olan Torlak Kemal karakteriyle başlayalım. Burada İslam'a dönmüş olan Ortodoks bir mezhep yerine heretik bir harekete katılarak, onun için yaşamını feda etmiş bir Yahudi'yle karşı karşıya bulunuyoruz. Nâzım Hikmet bu karakteri *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın kahramanlarından biri yapmıştır.

Torlak Kemal

Gerçek adı Samuel olan Torlak Kemal, XV. yüzyıl başlarında patlak veren Şeyh Bedreddin Ayaklanması'na katıldı. Bu, dinsel bir karakter taşıyan ve özel mülkiyet ile dinsel ayrımcılığın ortadan kaldırıldığı bir topluluk kurmayı amaçlayan bir ayaklanmaydı.

1417'de Osmanlı ordusu tarafından bastırılan ayaklanma, Abbasiler döneminden başlayarak Müslüman dünyasını sarsan, çoğunlukla İsmailikten esinlenmiş bir dizi mesihçilik hareketlerinden birisiydi.

Nâzım Hikmet, 1936'da yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, Torlak Kemal'e birçok kez değinir. Torlak Kemal'den Osmanlı vakanüvislerinin yanı sıra, Avram Galanti de söz etmektedir.

> Şeyh Bedreddin'in doktrininin en inanmış müritlerinden ve propagandacılarından birisi de Manisalı Yahudi Samuel (Torlak Kemal adıyla bilinir) idi.[1]

Şeyh Bedreddin Destanı'nda Torlak Kemal, destanın esas kahramanları olan Bedreddin'e ve Bayezid Paşa tarafından yakalanıp bir deve üzerinde çarmıha gerilmeden önce Karaburun ayaklanmasını yöneten müridi Börklüce Mustafa'ya göre ikinci planda kalmaktadır.[2] Nâzım Hikmet, destanında, Torlak Kemal'den çok az söz etmiştir. Şairi birinci derecede ilgilendiren konu, çağın bütün vakanüvisleri tarafından "heretik" olarak nitelenerek mahkûm edilen Bedreddin hareketine damgasını vuran toplumsal karakter ve hoşgörü anlayışıdır.[3] Ayaklananlardan söz ederken, Nâzım şu dizeleri yazar:

Birden-
    -bire
kayalardan dökülür
    gökten yağar
    yerden biter gibi,
bu toprağın verdiği en son eser gibi
Bedreddin yiğitleri şehzade ordusunun karşısına
    çıktılar.
Dikişsiz ak libaslı
    başı açık
    yalınayak ve yalın kılıçtılar.
Mübalağa cenk olundu.
Aydın'ın Türk köylüleri,
    Sakızlı Rum gemiciler
    Yahudi esnafları,
on bin mülhid yoldaşı Börklüce Mustafa'nın
düşman ormanına on bin balta gibi daldı.[4]

Destanın ikinci şiirinde Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa, Bedreddin ile sürgüne gönderildiği İznik'te buluşurlar ve birlikte başkaldırıyı hazırlarlar. Şairin gözü şiir boyunca, bir sinema kamerasının objektifi gibi hareket eder ve XV. yüzyıl Anadolu emekçilerinin duyumsanan dünyanın görünür gerçekliğinin ardında yatan yaşam koşullarını adım adım saptar. Şairin bakışı önce yüksek duvarlarla çevrili bir kalenin içine kayar ve orada vergi borcunu ödeyemediği için idam edilen yoksul bir balıkçı üzerinde

odaklaşır. Ardından bir demircinin dükkânına girerek, yakın çekimde, zanaatkârların "ruh hali" hakkında çok şey ifade eden örsün biçimini yakalar. En sonunda da, yine yakın planda, destanın başlıca kahramanlarının yüz hatlarını saptamak ve dahası, gizlerini açığa çıkarmak üzere ruhlarının derinliğine bakmak için, Bedreddin'in evinden içeri girer. Bedreddin, koruyucusu Musa'nın yenilgisinden sonra Sultan Mehmed Çelebi tarafından sürgüne gönderildiği İznik'te *Tashil* adlı içtihat eserini kaleme almaktadır.[5] Bedreddin'e yeni bağlanmış olan iki müridi, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, onu hayranlıkla izlemektedirler. Bu üç karakter arasındaki karşılıklı sevgi ve saygı, "onların doyuma hiç ulaşamayan arzuları"ndan söz eden şiirde ilk kez ortaya çıkar. Bir süre sonra Mustafa ve Kemal, Karaburun yöresinde ortaklaşmacı bir topluluk kurmaya yönelik ayaklanmayı başlatacaklar, Bedreddin ise başka müritler toplamak üzere Rumeli'ye geçecektir. Nâzım'ın onları Anadolu köylüsüyle özdeşleştirmesinin nedeni budur. Onlardan, kaderi toprağa bağlı birer köylü gibi söz eder. Örneğin Mustafa'nın "kalın kaşları" vardır. "Uzun ve ince" yapılıdır. Dönme bir Yahudi olan Torlak Kemal'in ise "kartal gagalı bir profili" vardır.

Kahramanlarının fizyonomilerine ve psikolojilerine özen göstermekle birlikte Nâzım Hikmet, onların yaşam öyküleri konusunda bize hiçbir bilgi vermiyor. Sanki hiçbir geçmişleri olmadığı gibi, gelecekleri de yok... Şairi ilgilendiren yalnızca onların eylemleri. Şiirde bize ne geçmişleri ne de toplumsal kökenleri hakkında fazla bir bilgi veriliyor. Oysa destan türünde, bir kahramanın ne yaptığından önce, özellikle kim olduğu, hangi soydan geldiği anlatılır. Sonra, geleneğe uygun olarak, kahramanın efsanevi doğuşu işlenir, daha sonra da ölümüne kadar yaptıklarından söz edilir. Ben yine de Nâzım Hikmet'in geleneksel anlatım şemasından ayrılmasının kasıtlı olduğunu düşünmüyorum. Şair, destanlarını yazdığı sırada kahramanlarının yaşamı hakkında sınırlı bilgiye sahipti. Ayrıca metnin merkezine tarihin öznesi olarak kitleleri koymak istemesi, bireylerle daha yakından ilgilenmesini de önlemiş olmalı. Bu boşluğu doldurmak amacıyla Erol Toy'un aynı tarihsel olayı ele alan ve Torlak Kemal'i gerçek bir roman kahramanı haline getiren *Azap Ortakları*'na, bir iki sözcükle de olsa, değinmek istiyorum. Nâzım Hikmet'in epik şiirinin çerçevesini çok aşan bir nehir roman tarzındaki bu eserinde Erol Toy, hayal ürünü olarak yarattığı Torlak Kemal karakterine birkaç sayfa ayırıyor.

Asıl adı Hokmal olan Torlak Kemal'i yazar, XV. yüzyılda Anadolu'da yaşayan Yahudi tacirlerin bir prototipi olarak sunmakta. Aslen İnegöllü olan kahramanın babası Yahuda, Şeyh Bedreddin ile burada tanışmış ve iyiliği ile eli açıklığından çok etkilenmiştir. Günün birinde oğlu çini almak için İznik'e gelir ve Şeyh Bedreddin'in de orada olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Şeyh'in evine gider ve orada dinlediği bir dervişin şarkısına kapılarak Şeyh'in mezhebine katılmaktan kendini alamaz. Üstündeki tacir giysilerini yırtıp atar ve bir *torlak* (gezici ve yoksul derviş) kıyafetine bürünür. Artık kaderi çizilmiştir. Bundan böyle insanın insan tarafından sömürülmesine olduğu kadar, dinler arasındaki ayrımcılığa da son vermek üzere güçlülerin egemenliğine karşı savaşacaktır. Ancak, yazarın anlattığı biçimiyle Torlak'ın toplumsal gerçeklikle ilgili bilinç uyanışı bana pek inandırıcı görünmüyor. Torlak Kemal, eylemlerine Şeyh Bedreddin'in değil, yazarın düşüncelerinin yön verdiği, yapay bir karakter olmanın ötesine gidemiyor. Gerçi, Sartre'ın bir deyişini kullanırsak, "duruma uygun davranır". Ve "çağının bilincini yansıttığı için", dünyayı değiştirmek amacıyla etnik kökeninden ve ayrıcalıklarından vazgeçer. Böylece kendi ölümünü kendi hazırlayacaktır, ama yine de ölümü bir meşale olmaz. Hakkında fazla bir şey bilinmeyen bir tarihi kişi olarak Torlak Kemal konusunda, neredeyse bin sayfalık bir roman yazmış Erol Toy'un kitabı da bizi doyurmaktan uzak kalıyor.[6]

Raşel ve Mardanapal

Bu iki karakter, Nâzım Hikmet'in Bursa Hapishanesi'ndeyken, 1941'de yazmaya başladığı ve tüm yaşamını adamak istediği, ama 1951'de özgürlüğüne kavuşunca yarım bıraktığı İnsan Manzaraları'nda yer alıyor. Bu, yalnız yazıldığı dönemde değil, bugün bile aşılamamış, bir benzeri daha bulunmayan bir eserdir. Alıştığımız yazınsal biçimlerin sınırlarını zorlayan, görünüşte ne şiir, ne roman, ne anlatı, sayılabilecek, ama bir yandan da, hem şiir, hem roman, hem anlatı, hem de senaryo özellikleri taşıyan, yazarının deyişiyle "disiplinsiz", "bütün çerçeveleri kıran" şiir ile düzyazı karışımı bu özgün eserin ayrıntısına girmeyeceğim.

Memleketimden İnsan Manzaraları'nda, Türk toplumunun tarihi, onu hem diyakronik hem de senkronik olarak (eşanlı ve zaman içinde) saydam ve anlaşılır kılan bireylerde cisimleşmiş biçimiyle karşımıza çıkar. Karakterlerin öznel tarihleriyle, içinde yaşadıkları toplumun nesnel tarihi kesişir. Ayrıca, Türkiye düzleminden dünya düzlemine, parçadan bütüne

geçişlerle, geçmiş ile bugünün birleştirilişi dikkat çekicidir. Burada İkinci Meşrutiyet Dönemi'nden, Balkan Savaşı, Büyük Savaş ve Ba-ğımsızlık Savaşı'ndan geçilerek İkinci Dünya Savaşı'na kadar gelen dönemde, bu ortak tarihi yaşayan ve her birinin statüsü Türkiye'deki sınıf mücadelesinin aldığı biçime sıkıca bağlı olan insanların serüvenlerini izleriz. Nâzım Hikmet, bize Türkiye'yi birbirini kesen iki kesit içinde göstermek istemektedir. Bunlardan birisi belirli bir mekânda farklı çevrelerden gelmiş insanları birleştiren toplumsal kesittir, diğeri ise onların geçmişlerini, yaşam öykülerini anlatan tarihsel kesittir. Amacı okura, "içinde bir yığın insanın kaynaştığı bir buluşma"yı aktarmaktır; kitabının "tarihin belirli bir anında Türkiye'nin toplumsal durumunu" yansıtmasını ister ve bunun için, "bu büyük insan kalabalığının somut ifadesini" ülkesindeki sınıf mücadelesinin ve giderek "Türk toplumunu çevreleyen dünya şartlarının" durumuna yaslamaya çalışır.[7] Ve kafasındaki bu projeye uygun olarak sahneye, eser boyunca değişik yerlerde karşılaştığımız, zaman zaman ön plana çıkan, zaman zaman gözden kaybolan üç yüze yakın karakter koyar. Bu karakterler arasında, dikkati özel olarak çeken Yahudi karakterlere rastlamayız. Yine de belli başlı özellikleri uzun uzadıya anlatılan iki karakter bulunmaktadır. Mardanapal ile başlayalım: Birinci kitabın başında Nâzım Hikmet, iki trenden, bir başka deyişle, iki farklı zaman ve mekândan söz eder. İlk trende toplumun yoksul sınıflarından gelme değişik karakterlerle tanışırız; ikinci trende, Ankara ekspresinde ise, vagon-restoranın koltuklarına rahatça yerleşen yolcular, zenginlerdir. Mardanapal bu ikinciler arasında yer almaktadır. Büyük bir Alman firmasının temsilcisidir ve kökeni bakımından Polonya (Leh) Yahudisi'dir. Yıl, savaşın Avrupa'yı kasıp kavurduğu 1941'dir. Mardanapal, ele geçirdiği "temiz kan şahadetnamesi" sayesinde işlerini, sanki savaş yaşanmıyormuş gibi sürdürmektedir ve kısa sürede zengin olmuştur. Ona göre her şey, hatta aşk bile "bir hesap meselesidir." Türkiye'nin Nazi Almanyası'ndan yana savaşa girmesini istemektedir, çünkü temsil ettiği firmanın Türkiye'de işleri vardır. Konuşma sırasında bir Türk işadamı Mardanapal'ı gerçek bir Yahudi saymanın hatalı olacağını söyler. Mardanapal hemen ona şu cevabı verir:

> Pasaportum değil, beyim
>
> fakat Mardanapal Yahudi'dir.
>
> Yahudi'yim, çok şükür.[8]

"Hitler'i öldürmek yerine ortak alacağını" söyleyen Mardanapal, Nâzım Hikmet'in gözünde ne sınır ne de ahlak tanıyan mali sermayeyi temsil etmektedir. Şairin eleştirel ve zaman zaman alaycı bakışı, yalnız bu Yahudi karakter üzerinde yoğunlaşmakla kalmaz, tersine vagon-restorandaki yolcuların hepsi üzerinde dolanır. İnsanın gerçekliğini dıştan başlayıp içe doğru derinleştirerek (Mardanapal'ın tüylü kaşları, şairin onun bakışlarıyla ilgili olarak yaptığı ayrıntılı betimlemeyle gün ışığına çıkardığı kurnazlığını gizlemektedir) hem bireysel düzlemde, hem de belirli bir toplumsal sınıfa aidiyetine bakarak, kolektif düzlemde inceler. Mardanapal hem kendine özgü yanları olan bireyselleşmiş bir karakterdir, hem de "işbilir bir Yahudi"dir. Genç karısının "ham incir gibi bir çift meme"si ve "karanlık, kadife gözler"i olabilir ama, konuşmasının hiçbir özelliği yoktur.[9] Tıpkı Türk benzerleri gibidir. Bu karakteri resmederken Nâzım Hikmet, gerçekçi bir yazarın karakteristik yöntemini izleyerek gözlemden, dış görünüşten, iç âleme, öze geçer. Her biri derinde yatan varlığını ele veren yüz hatlarını anlattıktan sonra, onu konuşturmaya başlar. Ancak Raşel için aynı şey söz konusu değildir.

Raşel, bize Beykoz Cam Fabrikası'nda işçi olan Selim'i seven güzel ve kızıl saçlı bir kadın olarak tanıtılır. Selim'in Kuzguncuk'ta kaldığı pansiyonun sahibesinin kızı olan Raşel, bir Yahudi olmadan önce âşık bir kadındır. Kafası her şeyden önce kendi mutluluğuyla meşguldür, ama bu mutluluk da sevdiği adamın mutluluğuna bağlıdır. Ancak Selim'in mutluluğu özellikle *Kitabı*, sermayeden, sömürüden ve özgürlükten söz eden ünlü kitabı okuduğundan beri başkalarının mutluluğundan ayrılamaz.

Hürriyetin ilk şarkısı anlamaktır.

Ve Selim,

Ve Şaban oğlu Selim şarkı söylüyor...

diye yazar, Nâzım Hikmet.[10]

"Raşel'in rüyası" başlığını taşıyan bölümde, artık du-rumunun bilincine varmış olan bir proleter ile kendi bireysel mutluluğundan başka bir şey düşünmeyen bir kadın arasındaki konuşmalara tanık oluruz. İster Raşel'in, ister Despina'nın, ister Ayşe'nin olsun, erişilmesi mümkün, ama yaşanılan dünyanın şartlarına uymayan bu mutluluk rüyası yaralanmaya mahkûmdur. Çünkü şaire göre, "Anladığını anlatmayan alçaktır." Ve polis Selim'i tutuklar, işkence gören ve Kuzguncuk'tan uzakta bir yere hapsedilen Selim, Raşel'e gelecek günlerin onlara ait olacağını tekrarlamaktan

vazgeçmeyecektir. Okur, *İnsan Manzaraları*'nın birçok başka karakteri gibi, Raşel'e de rastlama fırsatını bir daha hiç bulamayacaktır, hatta şairin "Ansiklopedimin kahramanları, generaller, sultanlar, seçkin bilginler, sanat adamları ya da güzellik kraliçeleri, katiller ve milyarderler değil; işçiler, köylüler, zanaatkârlar, ünleri fabrikaların, işliklerin, köylerin, işçi mahallelerinin dışına taşmamış olan kimselerdir"[11] dediği Meşhur İnsanlar Ansiklopedisi'nde bile adı yoktur. Oysa Raşel, sevgilisi Selim gibi bu "meşhur" insanlar galerisine mensup kahramanlardan biridir.

"Kürk Mantolu Madonna"

Sabahattin Ali'nin 1942'de yayımlanan bir romanındaki Maria Puder, Prag kökenli bir Alman Yahudisi'dir.[12] Âşığı olan Raif Efendi'nin gözünde o yalnız gerçek anlamda yabancı bir kadını temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda, bir güzellik idealini de temsil eder. Kürk Mantolu Madonna, 1928'de Berlin'de, genç bir Türk öğrenci ile bir kabare şarkıcısı arasında geçen bir aşk öyküsünü anlatır. Kuşkusuz romanın en ilginç yanı, iki savaş arasının kozmopolit ve dekadan kenti Berlin'e bakış açısıdır. Ancak, olağanüstü bir yanı daha vardır romanın. Sabahattin Ali'nin, Maria Puder'in ağzından dile getirdiği, Yahudi kimliği ile ilgili düşüncesinden söz etmek istiyorum. Aslında iki âşığı yakınlaştıran, her ikisinin de içinde bulundukları marjinallik konumudur. Raif, Türk'tür, kendini yabancı bir kentte kaybolmuş hissetmektedir. Maria Puder, serveti savaş nedeniyle yok olan zengin bir aileden gelen, düşmüş bir kadındır. Üstüne üstlük, birkaç yıl sonra Yahudi kıyımını yaşayacak olan bir ülkede Yahudi olarak bulunmaktadır.

– Babam Yahudi'ydi, dedi Maria Puder, Raif 'e.

– Demek ki siz de Yahudi'siniz...

– Evet... Yoksa siz de mi Yahudi düşmanısınız?

– Ne münasebet! Bizde böyle şeyler yoktur.[13]

Raif 'in cevabı tüm anlamını, Maria Puder'in "siz de mi" deyişine göre kazanmaktadır. Hayır, o Yahudi düşmanı değildir. Uzun yüzyıllar boyunca Türklerin, Yahudilerin, Ermenilerin ve başkalarının barış içinde yaşadıkları bir imparatorluğun vârisi olarak Yahudi düşmanı olmasına olanak yoktur. Avrupa'da Nazizmin ve Yahudi düşmanlığının yükselişinin farkında olan Sabahattin Ali, Raif 'in kişiliğinde, birkaç yıl sonra Nazi Almanyası'ndan kaçan Yahudi bilimadamlarını ağırlayacak olan Kemalist Türkiye'yi

savunmaktadır. Kendisi baskıcı bir iktidarın kurbanı olduğu halde (1948'de kırk bir yaşındaki Sabahattin Ali, Türkiye'den gizlice çıkmak isterken MİT ajanlarınca öldürülmüştü) burada aynı iktidarı etnik ve dinsel hoşgörüsü nedeniyle göklere çıkarır. *Anschluss*'un ardından dönemin başbakanı Dr. Refik Saydam tarafından yapılan açıklama, Sabahattin Ali'nin bakış açısını doğrular niteliktedir:

> Türkiye'de hiçbir zaman bir Yahudi sorunu olmamıştır, olmayacaktır. Eğer bir hata yapılırsa, bunu tamir ederiz. Başka ülkelerde baskı gören Yahudilerin, kitle halinde göç etmelerini düşünmemiz söz konusu değildir, ama halen burada yaşayanlar kalabilirler. Türkiye'de bir işi bulunan yabancı uzmanlar ailelerini buraya getirtebilirler. Türk Yahudilerine gelince, onlar bizim gözümüzde, sadece Türk'türler. Dinleri, Türk vatandaşı olarak haklarından yararlanmalarını kısıtlamanın vesilesi yapılamaz. Bizim Anayasamızın laik bir temeli vardır ve ne ırk ne de din ayrımı tanır. [14]

"Nebatat Bahçesi"nde yaptıkları bir gezinti sırasında Maria Puder, Raif'e, bu "garip ağaçların" ona özlemini duyduğu uzak ülkeleri hatırlattıklarını söyler. Yetiştikleri asıl topraklarından sökülüp, bütün yıl boyunca göğü kapalı olan Berlin'e getirilip dikilen egzotik bitkilerle ilgili bu metafor ile hem kendisinin hem de halkının köklerinden kopmuşluğunu anlatmaktadır. Maria Puder'in sözlerinde vaat edilmiş topraklara geri dönme özleminin bulunduğunu sezeriz, ama Sabahattin Ali bu soruna, üzerinde fazla durmadan şöyle bir değinmekle yetinir. Onu asıl ilgilendiren, "kör talih"in birbirlerinden ayıracağı bu iki genç arasındaki aşktır. Maria Puder, çağdaş Türk edebiyatında psikolojik derinliği ve bütünlüğü olan ender Yahudi karakterlerinden birisidir. Bu nedenle başlı başına bir incelemeyi hak etmektedir.

Ester, Roza, Sara ve ötekiler...

1950'li yıllardan başlayarak birçok öyküde, Yahudi kadını karışımıza, Müslüman bir toplumun yasalarınca bastırılan cinsel arzunun nesnesi olarak çıkar. Cumhuriyetçi reformları ve laikliği garanti altına alan otuz yıllık bir iktidarın sonunda, Cumhuriyet Halk Partisi iktidardan ayrılır. Seçimlerden muzaffer çıkan Demokrat Parti iktidara yerleşir ve "pazuları güçlü" bir İslam'a dönülmesine pirim veren yeni bir politika başlatır. Böylece, çeşitli azınlıklara mensup Müslüman olmayan kadınlar, bu dönemin Türk yazarları

tarafından erkeklerin fantazmlarını doyurabilen, bağımsız kadın karakterler olarak işlenmeye başlanır. Birçok yazar kitaplarında Rum ve Yahudi kadınlarından derin bir özlemle söz etmişlerdir. Sanki ilk aşk ilişkisine ancak onlarla girmek mümkünmüş gibi. Burada, kendini sık sık anlatıcıyla özdeşleştirirken, "on altı yaşının Müslüman yalnızlığı"nı anımsayan bir roman kahramanının sözlerini aktarmak isterim:

> İşte böyle, Raşel! İşte böyle, Heleni! Lüsin, Anaita, Despina, işte böyle! İstiklâl Caddesi'nde, Galata'nın karanlık, dar sokaklarında dolaşır, Markiz Pastanesi'nin dibindeki beyaz örtülü masada on altı yaşımın Müslüman acılarını, o dayanılmaz yalnızlığı yaşarken rastlayamadığım kadın! Güzel günahkâr, ilk sevgilim! Çok geç de olsa, gövdene ulaşamasam da, sesin geliyor bana. Yıllar sonra, Paris'teki Figuier sokağındaki odamda sesini duyuyorum. Fırtınada bir fener kadar yalnızdım. Bir zeytin gövdesi gibi de buruk, acılı. İçine al beni, kalabalıkta ürperen delikanlı gövdemi derinliğine çek. [15]

Bu bağlamda Sait Faik'in eseri 1950 kuşağı üzerinde önemli bir etki yaptı. Evrenselliğini, dünyaya hümanist bir bakış açısıyla bakmasından alan bu eserin, Türk edebiyatında bir başka benzeri daha bulunmayan tekil ve son derece ilginç bir eser olduğunu da belirtelim. Çünkü Sait Faik'in eseri, her şeyden önce, dünyaya, ötekine ve aynı zamanda yeniliğe açık bir eserdi. Sait Faik, Türk edebiyatına ilk adımlarını attığında, ulusal uzlaşmayı savunan gerçekçi akım egemendi. O, yalnız köy gerçekçiliğinin dayattığı alışılagelmiş düzyazıyı altüst etmekle kalmadı, asıl önemlisi, yeni bir ahlak anlayışının da öncülüğünü yaptı. Öykü türüne büyük bir yenilik getiren yazar, ölümüne kadar basit insanlarla, özellikle öykülerini dolduran Rum balıkçılarla yan yana, bir bohem hayatı yaşadığı kozmopolit İstanbul kentini olağanüstü bir biçimde anlattı. Ne yazık ki aynı şeyi, yalnız "Lüzümsuz Adam" adlı öyküsünde rastladığımız Yahudiler için söylemek mümkün değildir. Burada, Galata'da bir kahve işleten Frenk ile Yahudi kırması yaşlı bir kadın vardır, ama yazar oraya, ne çeşitli dillerde konuşan patronun "güzel gözleri", ne de *kapuçina*'sının tadına bakmak için değil, yan tarafta oturan Yahudi bir kızı baştan çıkarmak için gider:

> Efendim, buradaki evlerin birinde ağzı, burnu yerinde –bir gözünde tavukkarası vardır ama, zararı yok!– eski kadınların dediği gibi, ellerinin üstüne fındık oturtulacak kadar yumuk yumuk elli, büyük büyük memeli, entarisinin göğse açılan yerinde hafifçe kirli

> esmer bir ayrılıp birleşme, hoppa mı hoppa bir Yahudi kızcağızı vardı. Çift kanatlı bir pencerenin önünde oturur, bir şeyler dikerdi. [16]

Sait Faik'e göre Yahudiler, "iyi, tatlı, civcivli" ve hayatı seven insanlardır. Yazarın Müslüman olmayanlara açılımı sayesinde onun etkisi altında kalan başkaları da Yahudilerden söz etmişlerdir. Bu karakterlerin hemen hepsi Sait Faik'in "hoppa" Yahudisini hatırlatırlar. Ben bunlardan üçünü anımsatmakla yetineceğim.

"Ester ve Roza"da Oktay Akbal, İstanbul'un Balat olduğu anlaşılan bir Yahudi mahallesini anlatır. Yazarın bakışı burada Sait Faik'inkine katılarak Yahudi kadınlarının güzelliğini keşfeder:

> Haliç kıyısına giden sokaklar vardı. (...) Hep Musevi sokakları, Musevi mahalleleriydi. Adım başında insanın ağzını açık bırakan, Amerikan filmlerindeki gibi ıslık çalmak hevesi veren, bir Dorothy Lamour bacağı, bir Ava Gardner profili, o yıkık, harap evlerin kapısından bacasından taşıp karşımıza çıkıverirdi.[17]

Bu öyküde Oktay Akbal, neşe dolu iki Yahudi genç kızdan, Ester ile Roza'dan söz eder. "İkisi de canlı, neşe dolu ve baştan çıkarıcıydı. Mahallenin sinemasında çalışıyorlardı" diye yazar. Onun gözünde Ester ve Roza, Yahudi mahallesine onları baştan çıkarmak için gelen genç Türklerle flört etmeye hazır, özgür kadınlardır. Sonunda anlatıcı Roza'ya, arkadaşı da Ester'e âşık olurlar. Ama aşkları yalnız bir yaz sürer, çünkü kızlar nişanlılarıyla buluşmak üzere İsrail'e giderler. Oktay Akbal hiçbir pişmanlık duymadan, "Orada yeni bir ülke kuruluyordu. Bir vatan! O toprakların ilk öncüleri olacaklardı. Geniş hayalleri, umutları, bekleyişleri vardı" diye yazar.

1950'li yıllarda İsrail hakkında Türk yazarları arasında çok yaygın olan bu görüş bugün değişti. Filistin sorunundan, özellikle Altı Gün Savaşı'ndan bu yana Oktay Akbal, *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinde İsrail Devleti'nin politikasını kınayan birçok yazı yazdı. Aynı şey, 1955'te yayımladığı bir öyküde genç bir Yahudi kızın İsrail'e gidişini anlatan Necati Cumalı için de geçerlidir.[18] İzmirli bir Yahudi güzeli olan Sara'yı, yazar, tek derdi âşıklarının kıskançlıkları olan bağımsız bir kadın olarak anlatır:

> – Sara'cığım, dedim yavaşça, neden böylesin?
>
> Mahzun gülümsedi:
>
> – Gidiyorum artık!

Birden içimde bir boşluk kaydığını duydum.

– Gidiyorum artık, dedi tekrar. Bizimkiler pasaportları hazırlamaya başladılar. Siz de, başkaları da benden kurtulacaksınız. [19]

Sara'nın İsrail'e gitmesinden sonra anlatıcı, çok sayıda âşığı olan bir kadının, kendini her birine başka türlü verdiğini söyler.

Bu dönemin yazarları arasında İsrail'e göçün sık sık işlenen bir tema olduğunu ve gerçeği yansıttığını belirtmek gerekir. İstatistiklere göre 1927'de Yahudilerin sayısı 81 392'ydi. 1955'te ise sayıları 40 000'i aşmıyordu.[20] Demek ki arada, Yahudilerin yarısı, özellikle zanaatkârlar ve küçük tacirler göç etmişlerdi.

"Yakub'un Koyunları"

Bildiğim kadarıyla Yakub'un Koyunları, bir Türk romancısı tarafından Yahudi devleti üzerine yazılmış tek kitaptır. Yazar, 1963 ile 1965 arasında iki yıl süreyle, karısının diplomat olarak görev yaptığı İsrail'de yaşamıştı. Yakub'un Koyunları, Necati Cumalı'nın izlenimleriyle Yahudi sorunu üzerine düşüncelerini yansıtan yarı edebi, yarı-gazete yazısı türünde bir dizi metni bir araya getirmektedir. Ben burada, bizi doğrudan ilgilendirmediği için, yazarın aktardığı biçimiyle bu sorunun ayrıntısına girecek değilim. Buna karşılık yazarın Türkiye'den İsrail'e göç etmiş Yahudilerle ilgili görüşleri bana üzerinde durulmaya değer görünüyor.

Kitabın başında Necati Cumalı, kendi memleketi olan Urla'nın Yahudi kadınlarından söz ediyor. Onlarla ilgili olarak yazdıkları, yukarıda anlattığım Sara'nın davranışını doğrular niteliktedir. Sanki yazar, bir öyküsünde yazdıklarını yirmi yıl sonra haklı kılmak istermişçesine şöyle diyor:

Yahudi kızları kadınları ise, daha o dönemde bizim kadınlarımızın Cumhuriyet'in kırkıncı yılını aştıktan sonra ulaşabildikleri bir özgürlük içindeydiler. Özellikle cumartesi akşamları yılın modasına uygun giysileriyle İzmir şoşesi üstünde gezintiye çıkarlardı. Güzel biçim verdikleri saçları açıktı. Bahar gelince kısa kollu hafif entariler giyerlerdi.[21]

Çocukluk arkadaşlarını ve onların aileleriyle kurduğu iyi ilişkileri uzun uzun anlatıyor. Bize Siyonizm ve "gezgin Yahudi" üzerine düşüncelerini aktardığı bölümün, oldukça ilkel, hatta yer yer gizli bir Yahudi

düşmanlığıyla yüklü olduğunu düşünüyorum. Polemikçi bir üslupla, sık sık Tevrat'a, özellikle orada İbrani halkının aynı addaki atası Yakub konusunda söylenenlere yaslanarak İsrail toplumu hakkında yaptığı çözümlemeler için de aynı şeyi söyleyebilirim. Buna karşılık, Türkiye'den göç eden Yahudilerle ilgili gözlemlerinin anlamlı olduğu kanısındayım, çünkü bunlar bize, birden çok etnik gruptan ve farklı kültürlerden oluşan bir toplumun sorunlarını daha iyi anlama olanağını sağlıyorlar.

Yazara göre Türkiye kökenli Yahudiler, genellikle yaşamlarından şikâyetçi görünmüyorlar, ama nice çetrefil zorluğu aşmış olan bu insanlar yine de geride bıraktıkları ülkenin özlemini aşabilmiş değiller.

> Tanıdığım Türkiyeli göçmenler, evlerinde Türkçe konuşurlar, İstanbul radyosunu dinlerlerdi. Durmadan Türk şarkıcılarının plaklarını getirtirlerdi Türkiye'den.[22]

Serüveninin en ince ayrıntısına kadar anlattığı Eli'nin öyküsü, 1950'li yıllarda aileleriyle birlikte göç eden pek çoklarının öyküsüne benziyor. Sultanahmet'te küçük bir kumaş tüccarı olan Eli, İsrail'e yerleştikten sonra, bunu hiç istememesine rağmen çiftçi olur ve yazarla kibutz'unda karşılaştıklarında, ona iftiharla, 600 000 ağaçtan oluşan çam ormanına Atütürk adını verdiklerini anlatır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusuna duyduğu minnet, Eli'nin yeni toprağını sevmesine ve ona derinden bağlanmasına engel olmaz. "Eğer orada kumaş tüccarı olarak kalmış olsaydım, herhalde burada kendi toprağımda yaşadığımdan on yıl daha az yaşardım" der.

Bir imparatorluğun çöküşü ve Moiz'in önlenemez yükselişi

Mithat Cemal Kuntay'ın (1885-1956) Üç İstanbul'u, içinde aralarındaki tek ortak nokta namussuzluk olan bir yığın karakterin bulunduğu panoramik bir romandır. Yazar, İstanbul şehrini uzun bir tarihi dönem boyunca anlatır. Kuntay, romanın çatısını, Osmanlı İmparatorluğu'nun Abdülhamid mutlakçılığından 1923'te Cumhuriyet'in kuruluşuna dek uzanan yakın dönem tarihinin iki dönüm noktası üzerine kurar. Bunlar, 1908 Jön Türk Devrimi ve Birinci Dünya Savaşı ile onu izleyen mütareke ve Müttefik işgalidir.

Büyük bir imparatorluğun bu gerileme ve çöküş dönemini yaşayan karakterler, değer sistemlerini sarsan olaylar tarafından belirlenir. Her şey aynı anda çözülür ve çürür: insan ilişkileri, siyasal kurumlar, ahlak değerleri ve hatta inançlar. Romanın başkahramanı olan Adnan'ın serüveninden

giderek yazar, İstanbul'un önce Abdülhamid'in saltanatı, sonra da Jön Türk Devrimi ve Birinci Dünya Savaşı sırasındaki modern yaşamını anlatır. Dünün baskı altında ezilenleri, bugün başkalarını ezmek üzere baskı uygularlar. Abdülhamid rejiminin muhalifleri iktidara gelince, karşı çıktıkları insanları aratmayacak biçimde çıkar sağlarlar. İçinde yaşadığı "dönem tarafından insani ve toplumsal yönlerden" belirlenen tipik bir kahraman olan Adnan, başlangıçta vatanseverdir. Abdülhamid rejimine sert bir bi-çimde karşı çıkar ve Jön Türk Devrimi'nden sonra İttihat ve Terakki Partisi'nin güçlü adamı olur. Düşüşü yenilgiyle başlar ve İttihatçıların çoğu gibi o da yaşamını şan, şeref kazandığı ve tatlı bir servet biriktirdiği bir dönemin ardından, aşağılanma içinde bitirir. Adnan'ın çocukluk arkadaşı olan Moiz'in kaderi onunkinden farklı olacaktır. O, bütün karakterler arasında bu üç dönemi fazla bir zarara uğratmadan atlatabilen tek kişidir. Yazar, romanın başlangıcında Moiz'i bize genç bir hukuk öğrencisi olarak tanıtır. O kadar yoksuldur ki, zaman zaman yaşadığı, Raskolnikov'unkini hatırlatan tavan arasında akşam yemeği bile yiyemeden uyumaktadır.

> Ve sefaletten bazı dişleri de yoktu. Fakat Moiz, kendi sefaletiyle eğlenerek onu azaltıyordu.[23]

Bu birçok dil konuşan kültürlü öğrenci, başkentin monden sosyetesini, zekâsı ve bilgisiyle fethetmeyi başarır. Abdülhamid rejiminin önde gelenleri, "kaymak tabakası"nın gelip gittiği sarayda onu fark etmekte gecikmezler:

> ...Yahudi gencinin sefaletiyle deminden beri hafiften eğleniyorlardı. Moiz şarlatan olmayan sesle, ölçülü heyecanla konuştukça, deminden beri eğlenen gözler aptallaşıyor, düşman yüzler yavaş yavaş mağlup oluyorlardı. Biraz sonra bütün salonda tek bir adam vardı: Moiz!.. O şimdi fikir kadar, kadın kadar güzeldi. [24]

O dönemde meşrutiyetçi fikirleri paylaştığı anlaşılan Moiz, Jön Türk çevrelerinde iyi kabul görmektedir. Ancak, en yakın arkadaşları, hatta bir zamanlar sefil öğrenci odasını paylaşmış olan ortağı Tevfik Hoca bile onun farklılığını vurgulamakta en ufak bir beis görmezler. Ondan söz ederken Tevfik Hoca, "Niçin mi beraber çalışmadım? Yahudi de onun için! Vallah senin namusunu taksitle satar da haberin olmaz" der. Ama, sonunda onun servetini kıskanacak olan Adnan onu savunur: "O Yahudi'nin, Girit'e,

Mısır'a, Şarki Rumeli'ye, Bosna Hersek'e ağladığını" söyler, "Moiz, memleketin her felaketine bizimle beraber ağlıyordu" diye düşünür.[25]

Moiz, Selanik'e yerleşir ve orada borsa senetleri üzerinde yaptığı sahtekârlıklarla ve altın kaçakçılığıyla bir servet edinir. Geri geldiğinde "Edirne'den İstanbul'a bir gömlekle gelmiş genç Yahudi" değildir artık, "İngiliz kolonyası, Fransız sabunu" kokan, zengin bir işadamıdır. "Konuşurken dişlerinde peksimet yer gibi Halep altınları tıkırdıyordu" der yazar. İttihatçı rejimin güçlü adamı olmuş olan Adnan bir gün ona ünlü "Cercle d'Orient'da rastlar. Moiz artık, Moiz dö Navara olmuştur. Adnan kendi kendine, "Ah, demir kemikli, kömür dişli harp! Büyük kalpli Yahudi gencini ne hale soktun!" diye söylenir.[26] Ama bu, onunla ilişkisini sürdürmesini, onun ilişkilerinden çıkar sağlamasını ve karısı Raşel ile yatmasını engellemez.

Üç İstanbul, hemen hepsi bir imparatorluğun gerileyişini cisimleştiren, ikiyüzlü, sahtekâr ve namussuz karakterlerin kol gezdiği bir romandır. Ama Moiz, onların hepsinden daha ikiyüzlü, onlarla kıyaslanmayacak kadar daha zengin ve onlardan çok daha az vatanseverdir. Abdülhamid'in saltanatı zamanında İttihatçı iken, Büyük Savaş sırasında bir yandan Almanlarla iş yaparken, bir yandan da İtalyan vatandaşlığına geçer. Cumhuriyet'in ilan edildiği günlerde, ardında dev gibi bir servet bırakarak intihar eder. İntihar haberini getiren telgraftan bir gün sonra:

Galata'da üç bankada, dirseklerine kadar kolları siyah memurlar, Moiz'in dosyalarına eğiliyorlar; iki avukat yarım saatte zengin oluyor; noterlere bankalardan dosya dosya tercümeler veriliyor; iki ufak şirket iflas ediyor, bir Rum tüccara inme iniyordu.[27]

Bir bakıma Nâzım Hikmet'in *İnsan Manzaraları*'ndaki Mardanapal'ın ikiz kardeşi olan Moiz, bildiğim kadarıyla çağdaş Türk edebiyatında belirli bir derinliği olan tek Yahudi karakteridir. Yazar tarafından yalnız büyük bir yetenek ve doğrulukla değil, aynı zamanda çok çarpıcı kanıtlarla çizilmiştir. Romandaki öbür karakterlerinkine çok benzeyen serüveni bir noktada onlarınkinden ayrılır: Moiz, Osmanlı İmparatorluğu'na, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, ulusal bir burjuvazinin doğmasından çok önce giren yabancı sermayeyi cisimleştirmektedir.

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ı

Sevim Burak (1931-1984), kuşkusuz Türk edebiyatında marjinal bir yer tutan, ama benim buradaki yaklaşımım bakımından önemli bir yazardır,

çünkü eseri Yahudi kimliği sorunsalından kaynaklanır. Annesi tarafından Yahudi olan Sevim Burak, çok az yazmıştır. Dilde modernizmin uç noktaya götürülüşüyle sık sık bozulan bir kişisel üslup arayışının anlamı çok zorlaştırdığı metinlerinin çoğu, geniş okur kitlesine ulaşamamıştır. Fakat, biçim bakımından yerleşik kalıplara oldukça yakın bir öyküsü, yazarın Tevrat'a başvurarak dolaylı olarak sahiplendiği bir kimlik arayışını ele verir. Bu kaynaklara bakılarak yapılacak bir metin incelemesinin yanı sıra, öykünün başkahramanının derinliğine psikolojik bir çözümlemesine girişilmesi, bu metnin Yahudilik boyutunu ortaya çıkarabilecektir. Şimdi bunu yapmaya çalışacağım.

Yanık Saraylar, şiir ile düzyazının birbirine karıştığı bir dizi öyküyü bir araya getiren bir derlemedir. Derlemedeki metinlerin hemen hepsi yazar tarafından biçimsel arayış amacıyla parçalanmış, hatta çarpıtılmış olduklarından, sonradan *Sahibinin Sesi* adıyla bir tiyatro oyunu biçiminde yeniden yazılan "Ah Ya'rab Yehova", kendi içinde bir anlatım sürekliliği taşıyan tek metindir.[28] Burada, bir Yahudi kadınla, Zembul Allahanati ile yaşayan ve yavaş yavaş deliren Bilal Bey'in kendisi için tuttuğu bir günlük söz konusudur. Bu paranoyak çılgınlığın görünüşteki nedenlerinden birisi, Zembul'un, acı çektirme manisine tutulan Bilal Bey'in hiçbir şekilde kabul etmediği gebeliğidir. Günlük yaşamını en ufak ayrıntısına kadar kaydeden Bilal Bey'in günlüğünü okuduğumuzda, onun kişiliği hakkında fazla bir şey öğrenemeyiz, ama boyun eğmiş ve küçük görülen bir kadın olan hayat arkadaşının mutsuzluğuna tanık oluruz. Derlemedeki hemen bütün öykülerde ortak olan bu tema burada, karıkoca an-laşmazlığı etnik bir farklılıktan kaynaklandığı ölçüde toplumsal bir boyut kazanır. Aristokrat bir aileden gelen Bilal Bey, gebe olan Zembul ile evlenmeyi hiçbir şekilde düşünmemektedir. Bir söyleşisinde yazar farklı karakterlerinde kendisini anlattığını söylemiş olduğundan,[29] "Ah Ya'rab Yehova"nın aslında, babasının baskısı altında onu terk etmek zorunda kalan Burak'ın kendi annesinin öyküsü olduğunu düşünmemiz mümkündür. Sevim Burak, "Ah Ya'rab Yehova"da bilinçaltında babasından öç alır. Kazara Bilal Bey'in vücuduna batan bir iğne yavaş yavaş onun kalbine ilerleyerek, ölümüne yol açar. Ama ölmeden önce "zalim baba" evini ve onunla birlikte Zembul ile bebeğini yakacak zamanı bulur. Bu ilk bakışta boşunaymış gibi görünen kıyıcı davranışın, aslında Tevrat'a gönderme yapan sembolik bir anlamı vardır: ateşle arınma... Mahallenin bütün sakinlerinin onun kötülüğünü istediklerine inanan ve paranoyaya gömülüp yok olan Bilal Bey'in içini, bir

yandan da Zembul'a ve çocuğuna karşı duyduğu suçluluk duygusu kemirmektedir. Komşuların taşındıkları ve onların yerine hepsi de Zembul'un akrabaları olan Yahudilerin yerleştikleri sanrısına kapılır. Onların mahallede bulunuşları, Bilal Bey'in gözünde aile dayanışmasının bir belirtisidir. Kendini, herkesin ve her şeyin terk ettiğine, yalnız bırakıldığına inanmaya başlar.

"Ya'rab Yehova"da Bilal Bey'in birlikte yaşadığı kadının iki adı vardır: Zembul ve Sümbül. Bilal Bey ona şöyle der:

> Matmazel Zembul Allahanati, siz niye döndünüz?.. Niye Sümbül Hanım, Sümbül Hanımefendi oldunuz?.. Birinci adınız kayıp getirir, ikinci adınız kazanç getirir... Ya teyzeniz, Leyla Hanımefendi? Teyzeniz, meşhur dullardan daha dul Leyla Hanımefendi değil iken, Kırmızı Yahudi Mektebi'nde "bitli Lilika" iken... Daha konuşalım mı? Ne zaman Leyla Hanımefendi oldu? Pembe Köşk'ün üstüne konduğu zaman... Yani, Osmanlı Duyun-u Umumiye azalarından Muhittin Bey'i kafese koyduğu zaman.[30]

Zembul Allahanati, boyun eğmiş, küçümsenen ve Bilal Bey'in reddettiği bir kadındır. Bilal Bey ise Osmanlı patriyarkal toplumu kadar, Sevim Burak'ın doğrudan bir taleple değil, ama Tevrat'tan ödünç aldığı bir üslupla karşı çıkarak Yahudi kimliğini savunmaya çalıştığı, yeni doğmakta olan Türklük üst-beninin temsilcisidir. Metnin başlangıç bölümleri olduğu gibi "Tufan"dan alınmıştır:

> Ve yedi gün bekledi
> Ve diğer yedi günü bekledi
> Bayan Zembul Allahanati
> Ve diğer yedi günü daha bekledi
> Yedi yıl bekledi
> Bayan Zembul Allahanati
> Ve diğer yedi yıl daha bekledi
> Yedinci yılın yedinci ayında
> On yedinci günde
> Yedinci saatinde
> Bayan Zembul Allahanati'nin bütün günleri dolmak üzere idi.[31]

Bu bölüm Sevim Burak'ın Tevrat'ın söylemine ne kadar bağlı kaldığını göstermektedir. Zembul'un bekleyişi burada, üslup yönünden, Tufan'dan sonra Nuh'un bekleyişiyle özdeşleşmektedir. Ama onun kaderi çok farklı olacak, çünkü ateşte yanarak ölecektir.

Yahudi sorunsalı, dolaylı olarak Sevim Burak'ın bütün eserinde varlığını duyurur. Bu özellikle, korkunç bir tıbbi aletin Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'nde olduğu gibi kurbanın bedenine teşhis koymak (ya da ceza uygulamak) üzere çalıştığı *Afrika Dansı*'nda açıkça görülür. Bir kalp rahatsızlığından ölen Sevim Burak'ın son günlerindeki azabına tanık olduğum için ("Her gün kalbimin biraz daha büyüdüğünü hissediyorum" demişti) bana yazarın ölürken çektiği acıyı hatırlatan bu metnin üzerinde daha fazla duramayacağım.

Türk edebiyatındaki Yahudi karakterlerle ilgili bu incelemeyi bitirirken, ikinci bir kez daha kendi yazdıklarımdan alıntı yapmak için değil, ama Türk yazarlarının –hiç değilse aralarından bazılarının– ülkelerinde neredeyse bin yıldır yaşamakta olan bir topluluğun varlığını görmezlikten gelmediklerini gösterebilmek için, son romanımdan bir bölüm aktarmak istiyorum:

> Yüksekkaldırım'daydı az önce. Karaköy'e inmeden solda, genelev sokağının dibindeki sinagogu gördü. Birkaç basamak merdivenle çıkılan taş avlunun bitiminde tuhaf bir yapıydı. Demir kapısı zincirli olduğundan içeriye giremedi. Merdivenin üzerinde durdu bir süre. Ortadaki büyük, kemerli pencerenin ardında yanan ışığa baktı. Genelev duvarına sırtını dayamış bu tapınağın yüzyıllardır, Bizans'tan, eski Ceneviz'den bu yana hep orada, yarı çıplak müşteri bekleyen kadınların gölgesinde durduğunu, haftada bir gün açılan demir kapıdan içeriye ürkek, sessiz bir kalabalığın süzüldüğünü düşündü. Belki de İspanya'da Engizisyon'dan kaçanların Osmanlı İmparatorluğu'na sığındıktan sonra kurdukları bir yapıydı. Görece daha yeni, yaşamakla bitmeyen, bitip tükenmeyen, korkunç zamana, bu bunalım günlerine daha yakın. Kemerli pencerenin ardında yanan ışığın aydınlattığı boşlukta dönüş gününü bekliyordu kalabalık. Atalarının kök saldığı topraklardan nasılsa kopmuş, bu uzak kente gelip yerleşmişlerdi. Kentin yaşamına karışmadan yüzyıllarca bu kuytu mahallede oturmuşlar, taş evlerin dar odalarında ölüp kendilerine ayrılan özel mezarlıklara gömülmüşlerdi.[32]

Çeviren: Şirin Tekeli

1987

Mario Levi: İstanbul Yahudi Toplumundan Genç Bir Yazar

1957 yılında İstanbul'da doğan Mario Levi, bildiğim kadarıyla, Türk dilinde Yahudi toplumuna bağlılığının bilinmesini isteyen ilk yazardır. Başkalarında, örneğin bir Sevim Burak'ta (1931-1984) eserin oluşumunu sağlayan başlıca özelliklerden biri olarak görülebilecek kimlik arayışı, kendini, belirli bir toplumsal bağlama yerleştirmeksizin evrensel olmayı gözeterek, Kutsal Kitap'tan birtakım göndermeleri öne çıkaran bir söylemin ardına gizler. Oysa Türkiye'deki bir azınlık toplumunun varlığı ile bu topluma ait olma bilinci Mario Levi'nin yazma nedeninin temel öğesini oluşturur. Her gerçek yazar gibi kendini toplumun, dahası yaşadığı ülkenin dışında bir yerlerde, gerçek vatanının Türkçe olduğunu ileri sürerek görür. Ancak, garip bir şekilde, bu gerçeğin ayırdına on sayfasından biri Sefaradcaya ayrılmış olan Yahudi toplumunun haftalık gazetesi Şalom'da çalıştığı günlerde vardığını da ileri sürer. Yahudiliğinden şöyle söz eder: "Evet Yahudi'yim... Yahudi olmak her yerde *Yabancı* olmak demektir." Öte yandan, etnik kökeninden kaynaklanan bu farklılığın, yazarlık serüveninde, kendisi için bir ayrıcalığa, giderek bir üstünlüğe yol açtığını da düşünür. Bu özellik, bana göre, Mario Levi'yi çağdaş Türk edebiyatında, bir birey ya da vatandaş oluşuna göre değil, etnik-kültürel bir ölçüte göre tanımlanabilecek bir konuma yerleştirmeye yeter:

> Cumhuriyet döneminde üretilen en talihsiz politikalardan biri olan "Vatandaş Türkçe konuş!" politikasının beraberinde getirdikleriyle şimdilerde, ne gizleyeyim, biraz da küçük bir övünçle taşıdığım bu adı, hayatımın her döneminde hiçbir sorunla karşılaşmaksızın taşımam mümkün olmuş muydu örneğin, tarihsel kimi zorunlukların ya da oluşumların etkisiyle Türkçeyi gereğince öğrenememiş aile büyüklerimin bu başkalıkları nedeniyle karşı karşıya kaldıkları tüm olayları hoşgörüyle karşılamam her zaman için kolay olmuş muydu?

Türk topraklarındaki tarihi XV. yüzyıla kadar uzanan Yahudilerin entegrasyonunun, birkaç istisna dışında oldukça yakın bir geçmişe dayandığı söylenebilir. Böylesi bir entegrasyonun tipik bir örneği olan Mario Levi, bu oluşumu bir sürecin mantıklı ve kaçınılmaz bir sonucu olarak görür. Buna karşın, asimilasyona, ülkedeki demokratikleşme süreciyle siyasi iktidarların azınlık politikalarının önemine parmak basarak, kesinlikle karşı çıktığını da belirtir. Beş yüzyıllık bir sürecin sonunda, kendisini başka coğrafyalarda yaşama isteğini yitirmiş bir yolcu, "yanıtsız sorulara doğru yol almanın kaygısını taşıyan kısık ve titrek bir sesin yolcusu" olarak görür.

Mario Levi'nin günümüz Türk edebiyatındaki bu özel konumundan söz etmemin nedeni, edebiyatımızın azınlıklarla ilgili söylemleri genelde yadsımaya ya da kendi içinde eritmeye uygun oluşundandır. Az önce de söylediğim gibi, Levi Yahudi kimliğini Türk edebiyatında öne süren ilk yazardır. Bu da bana, eseri henüz oluşum sürecindeki genç bir yazar olmasına karşın, kendisinden söz etmeye yetecek bir neden olarak görünüyor. Kendisinden yalnızca altı yaş büyük bir yazar sıfatıyla, metinlerini, yapıtını henüz tamamlamamış bir yazar olarak incelememin güçlüğünü de belirtmeliyim bu arada. Öyle olunca da Mario Levi'ye bir akademisyenden çok bir meslektaşın bakış açısıyla yaklaşmayı deneyeceğim.

Mario Levi, *Jacques Brel: Bir Yalnız Adam* ve her ikisi de peş peşe, 1990 yılında yayımlanan *Bir Şehre Gidememek* ve *Madam Floridis Dönmeyebilir* adlı kitapların yazarıdır. *Bir Şehre Gidememek* kendisine Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandırmış ve büyük bir okur kitlesince tanınmasını sağlamıştır. Bu ödüllendiriliş, kimliğine sahip çıkan yazarı, bir söyleşide söyledikleri göz önünde bulundurulduğunda enikonu sevindirmiş gibi görünür: "Azınlıktan bir yazar ilk kez ödüllendiriliyor. Bundan böyle ister Ermeni, Yahudi ya da Rum olsun hiç kimse, isminden dolayı yarışma dışında bırakıldığını iddia edemeyecektir." Seçici kurulun kararı yalnızca Yahudi toplumunda değil, Mario Levi'nin kişiliğinde yeni bir duyarlığın varlığını selamlayan günümüz Türk edebiyatı çevresince de genel kabul görmüştür. Bu duyarlık, "Azınlıktakiler" terimini toplumdan dışlanmışları kendince tanımlayabilecek bir terim olarak gören, bununla birlikte, böylesi bir başlığı ikinci öykü kitabına koymamanın pişmanlığını da yaşayan bir yazarın duyarlığıdır. Gerçi İstanbul'un bu kozmopolit yönünü Levi'den önce birçok yazar, örneğin Adalar'daki küçük insanların, özellikle de Rum

balıkçıların dünyası üzerinde uzun uzadıya duran Sait Faik gibi yazarlar da dile getirmiştir. Ancak Mario Levi'de etnik marjinallik ya da kendi sözcükleriyle "azınlık coğrafyası", kendisinin çok değer verdiği şu iki kavramdan hareketle incelenebilecek kitaplarının özünü oluşturur: Sürgün ve Yazı. Levi, Pirandello'nun deyişiyle söylersek, "yazarlarını aramaya çıkmış, köklerinden koparılmış kahramanları" anlatır gerçekten de. Yazarla sık sık özdeşleşen anlatıcı, toplum dışına itilmişlerin kırgınlığını dile getirir, yazının katkısıyla unutmaya direnir. Kahramanlarının çok büyük bir bölümü bir yerlere gitmeye zorlanmış Rumlar ya da Yahudilerdir. Yazar kendilerini hem sürgün oldukları yerde hem de geçmişteki yaşamlarında izler, anılarından yola çıkarak yitik aşkları anımsar. Bu "azınlık coğrafyası"yla "yazının önlenemez çekiciliği", İstanbul'un Müslüman olmayan toplumlarının yalnızca gizli tarihini değil, aynı zamanda dil dünyalarını da dışa vuran bir yazarın imgelem dünyasını belirli bir yere oturtmamızı sağlar. Hoş bu dünya, Mario Levi'deki etkileri görmezlikten gelinemeyecek Sait Faik ve Sevim Burak gibi çağdaş Türk yazarlarınca da daha önce keşfedilmiştir. Ancak Levi, bu kahramanların duygu dünyasının irdelenmesiyle kimileri için yazgı, kimileri içinse bir varoluş biçimi olarak yaşanan bu sürgünün dile getirilişinde daha da ileriye gider.

"Ama sonuç ne olursa olsun, hep bir yerlerde kaldığımızı, kendi hayaletimizce kovalandığımızı ve tüm çabalarımıza karşın bireysel serüvenimizde sürekli olarak bir sürgünü ve tutsaklığı yaşamaya zorunlu olduğumuzu hiç unutmamamız gerekiyor. Gerisi boş laf" der yazar ilk metninin sonunda. Bu sözler bana kendi ülkesinde benzeri bir sürgünü yaşayan Ahmet Haşim'in o ünlü dizelerini anımsatıyor:

Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak
Bu neyf û hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...

Nerden gelir bu yabancılık duygusu; kaçınılmaz bir yazgı ya da bir çeşit yetersizlik bilinciyle açıklayabileceğimiz bu yaşama acısı? Çoğu olanaksız aşkların ve bir yerlere gitmeyi düşledikleri halde hep kapalı dünyalarında kalan kahramanların durumundan belki de. Raşel ile Eşref Bey'in hikâyesini ele alalım. Eşref Bey kültürlü ve duyarlı bir lise edebiyat öğretmenidir. Çekingenliği ve içine kapanıklığı yaşamda başarılı ol-masını engelleyecek ölçülerdedir. Önemli olan her şeyi erteler, hiçbir zaman yayımlanmayacak şiirler yazar. Bu haliyle bir Çehov öyküsünde ya da bir Gorki romanında rahatlıkla rastlayabileceğimiz bir kahraman gibidir. Ortalama insan

görünümü acısını, küçük sırlarını, doyumsuz isteklerini gizler. Eşref Bey, zenginleşmeye başlayan Kulebidi Yahudi ailelerinin ellili yıllardan sonra taşındıkları Sıracevizler Sokağı'nda oturur. Daha geniş ve konforlu apartman dairelerinde yaşamak isteyen ailelerdir bunlar. İşte bu ailelerin birinden bir kızla, Raşel'le yaşar bu büyük aşkı Eşref Bey. Karşılığını bulmuş, ama yasaklanmış bir gençlik aşkıdır bu. "Düşünsem ve biraz kendimi yoklasam biliyorum ki o günlerden bugüne en çok Raşel'i taşıdığımı itiraf edeceğim" der anlatıcıya (...)

> Biz o günlerde küçücük bir hayat adına yetersizliklerimizi bilmeksizin yıllanmış geleneklerle alışılagelmişliklere başkaldırabileceğimizi sanmıştık. Benim adım Eşref'ti, onunkiyse Raşel ve aramızda elbette birkaç harfin çok ötesinde ortak bir şeyler vardı.

Ayrılacaklar ve Raşel, kendi ülkesi olarak kabullendiği İsrail'e göç edecektir. Ancak uzun yıllar sonra, kendisini Tel Aviv'de ziyarete gelen anlatıcıya, İstanbul'da kalması gerektiğini de itiraf edecektir. Gerçekten de doğduğu şehirde yaşayabileceğinden çok farklı bir yaşamı olmuştur burada. Ancak her ne olursa olsun, hayatının aşkını yaşadığı şehre duyduğu özlemi sürekli olarak beslemiştir benliğinde. Buna karşın, Türkçesini, İsrail'e kendisi gibi göç etmiş birçok Yahudi'nin aksine geliştirmiştir. Bu göçmenlerin yaşadığı zorluklar bizlere kitabın en etkileyici kahramanlarından biri olan Raşel'in ağzından anlatır:

> Her şey bir yana bizleri bu ülkede hiç kimse beklemiyordu. Ufak bir parfümeri dükkânı olan ve bizleri ancak kıt kanaat geçindirebilen, sonralarıysa biraz Eşref'le ilişkimin gelişmesiyle çevresinden gelen baskılardan, biraz da işlerinin bozulmasından yılan babacığım bizleri 6-7 Eylül Olayları'ndan kısa bir süre sonra buralara getirdi ve kırk altı yaşından sonra kireç ocaklarında çalışmayı göze aldı. Günün belirli saatlerinde birkaç metrelik bir çukura inmek zorunda kalan babama ustası birkaç kere "Hey Rafael! Yaşıyor musun?" diye sorardı ve bu cümle bizim İbranicede ilk öğrendiğimiz cümlelerden biriydi.

Bir diğer imkânsız aşk örneğiyse anlatıcının Paris'te Gracinda'yla, bir Brezilyalı kadınla yaşadığı aşktır. İçinde bir yabancıyla paylaşılmış ender mutluluk anlarını barındırır ve hep bir geçmişi yaşamaya tutsak oluşundan

yakınır. Bir zamanlar sevdiği o kadını yeniden görmek için Rio'ya gitmeyecektir.

Avrupa'ya göç etmiş emekçilerin yaşamları ile yabancı bir topluma uyum sağlamalarına ilişkin tanıklıklar günümüz Türk edebiyatında önemli bir yer tutar. Ancak ülkeyi, başka bir yerde yeni bir yaşama başlamak için terk eden Yahudi ve Rum azınlıkların serüvenlerine değin pek az şey biliriz. Bir "başka yer", edebiyatımızda Mario Levi sayesinde var artık. Levi, bu bağlamda, bu kişilerin karşılaştıkları maddi sorunlardan çok, sürgün psikolojisi üzerinde durur; iki ülke, iki kültür arasında yaşayan köklerinden koparılmışların bölünmüşlüğündeki önemi vurgular. Ne var ki, sıla hasretini dile getiren söylem aynı zamanda çocukluk ülkesinden kopmanın acısıyla özdeş o sürgünün zorluğunu da dile getirir. Raşel gençliğini, Türk sevgilisiyle yaşadığı yerleri anımsarken, İsrail'de doğmuş olan çocuğunun varlığında somutlaşmış bir gelecekten söz eder. Gelgelelim Baudelaire'in söyleyişiyle "çocukluğun yitik cenneti", bir diğer deyişle de geçmişi bir türlü bırakmaz peşini. Levi'nin tüm kahramanları yitik bir zamanın ardındadır doğrusunu söylemek gerekirse. Yazar, ustalarından biri olarak gördüğü Proust'un, sanatındaki etkisini kabullenir zaten. Karmaşık bir sözdizimi oluşturma ya da kendini, Türk gramerindeki engellere karşın, Proustvari uzun tümcelerle dile getirme çabası da bu etkiye bağlanabilir. Ancak burada Mario Levi'nin bambaşka bir bildirinin konusunu oluşturabilecek biçemini irdelemeye zamanım yok. Sözü kahramanlarına getireceğim yalnızca.

İstanbul'daki bir lisede kütüphane görevlisi olan Madam Floridis de, yazar tarafından ince ayrıntılarla anlatılmış kahramanlar galerisindeki yerini alır. Benzerleri gibi, "bu topraklara dönüşünün kaçınılmazlığını" bile bile bir yerlere gitmenin düşünü kurar. Levi, Floridis'i bizlere Türkçeyi kötü, Fransızcayı iyi konuşan, saçlarını maviye boyayan, yaşlı bir kadın olarak tanıtır. Pek kültürlü değildir, ama metinde sık sık sözünü ettiği Alexandre Dumas ve Cronin gibi yazarları sever. Boşanmayla sonuçlanan bir evlilik yapmıştır. İki kedisi ve kendisine geçmişi anımsatabilecek birçok eşyayla birlikte eski bir apartman dairesinde yaşar. Kahramanın dünyasının betimlemesiyle yaratılan atmosfer yazarın nostaljiye olan eğiliminin belirtisi gibidir. Levi, Madam Floridis'in İstanbul'un kozmopolit bir semtindeki yaşamını çevreleyen eski nesneleri bir bir sıralamakta duraksamaz: kötü çalan dört lambalı bir radyo, kırkbeşlik eski plakların hâlâ çalınabildiği bir pikap, eski kılıfları yalnızca bayram günlerinde çıkarılan

iki koltuk, Selanik'ten gönderilmiş Fransızca mektuplar, karanfil kokuları, yemek tarifleri, eski paskalya anıları, vb... Hakkında hiç kimsenin pek bir şey bilmediği akordeoncu Telemako Eflambiu'yla yaptığı mutsuz evlilikten olma Sandra adında bir kızı vardır. Bu küçük ailenin tüm bireyleri günün birinde bir yerlere doğru yol alır: Telemako Anadolu'ya ya da herhangi bir yere, Sandra Paris'e, Madam Floridis de evinde ölü olarak bulunan bir başka yalnızla, Mösyö Moiz'le bir aşk ilişkisi yaşadıktan sonra Atina'ya gider.

Mario Levi'nin iki hikâye kitabını, kahramanları hemen hemen her zaman geri dönen bir uzun metin olarak okumak da olasıdır. Yazar bu eserlerde sürekli bir yolculuğa çıkan, zaman zaman geçmişten gelerek karşımızda beliren, zaman zaman da metinler arasında yitip giden kahramanların yaşamını dile getirir. Ama her ne olursa olsun, ayrılıkların ve yalnızlıkların acısını çektikleri halde hep aramızdadırlar sanki. Gerçekten de bu kahramanların birçoğu için yalnızlık bir ikinci kişiliğin belirleyicisi olarak görünür. Bir ikinci kişilik, ama aynı zamanda da eski anıları yeniden yaşamak için bir vesile. Mario Levi anlatıcıyı metinlerde bir tanık olarak kullanır. Tümünü bir zamanlar tanımış olduğu bu kahramanlarının ortak yazgısını aradan uzun yıllar geçtikten sonra dile getirir anlatıcı. Hep aynı semtte yaşamışlar, birbirlerini sevmişler ve sonra da ayrılmışlardır. Bu yitik yaşamlar arasındaki bağlantıyı kurmak anlatıcıya kalmıştır şimdi. Yalnızca kendisi, metinde baştan sona yol alabilmiş bir kahraman olarak unutmaya karşı direnebilmiştir. Yazmayı göze alabilmiştir çünkü. Ve işte bu yazı serüveni sayesinde, sözcükler olmaksızın geçmişin dehlizlerinde sonsuza dek yitebilecek daha başka kahramanların yaşantısı da ortaya çıkar. Böyle olunca da anlatıcı, aynen Proust'taki gibi, geçmişte kalan bir dönemin tanığı konumuna gelir. Ama aynı zamanda kendisini yazarla, her yerde bulunan kişi işlevini üstlenip özdeşleştirerek kahramanlarının yaşamını denetleme yoluna da gider. Söz konusu metinden önce gelen, zaman ve dile getirilen mekânlardan bağımsız, yazardan çok bir kahraman olarak görünen anlatıcının yaşamıyla ilintili olduğu izlenimini uyandıran önsözler belki de böyle açıklanabilir. Bu yöntem her ne kadar biraz yapay görünüyorsa da, Levi'nin biçemine çağdaşlıkla örtüşebilecek bir özgünlük kazandırır.

Bildirimi, "uzun bir yazının ortasında olduğunu" söyleyen Mario Levi'ye toplumsal dokumuzun uzun süre yaşamayacağa benzer ender renklerinden birine yaşam veren azınlıkların bizlerce pek de bilinmeyen yaşantısını keşfetmede yol almayı sürdürmesini dileyerek bitiriyorum.

Çeviren: M. L.

1992

Türk Kadın Edebiyatı Üzerine

Virginia Woolf, 1929'da yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda*'da kadınların yazınsal becerilerinin niçin tanınmadığı sorusunu ortaya atar. Erkekler tarafından "soylu" kadın kişiliğiyle biçimlendirilen bir şiir, tiyatro ya da roman atmosferi içinde yetiştirilmelerine rağmen, kadınlara ne tarihte ne de yazın tarihinde yer verilmemesini eleştirir. Yazar bu nedenle kadınları bağımsızlıklarına, ekonomik bağımsızlık da dahil, sahip çıkıp, o güne dek erkeğin egemen olduğu bir toplumda kalemleriyle yazınsal ve ruhsal bir yer edinmeye çağırır. Oysa bugün, biraz da Virgina Woolf gibi yazarların sayesinde, bir kadın edebiyatından söz etmek mümkün görünüyor. "Feminist" edebiyat değil, kadın edebiyatı, çünkü "feminist" sıfatı, altmışlı yılların günümüzde aşılmış sosyo politik bir hareketini fazlaca çağrıştırıyor.

Kadın edebiyatından ne anlıyoruz? Bu seçkide yer alan kadın yazarlara sorulsaydı –daha anlaşılır bir biçimde yazar-kadınlar demeliydim, çünkü ikinci terimin ilkiyle doğrudan bir bağı olduğu söylenemez– çoğu, yapıtları için böyle bir nitelemeyi kabul etmezlerdi. İçlerinden göz ardı edilemeyecek birinin salt kadın yazarları içeren bir seçkiye katılmak istememesi bunun en açık kanıtıdır. Yine de, kadın yazınının özgül niteliğini araştırmaya devam edebiliriz. Böyle bir özgüllük elbette olabilir ve bir bakıma "şeriat"ın, en azından İslam toplumlarında, dinsel yasaların bir sonucudur. Çünkü İs-lam dini erkek ve kadının toplumsal konumlarını, kadını "mahrem" sınırları içinde tanımlayarak, zıt kutuplara ayırmıştır. Türkiye'de kadın edebiyatının özgül nitelikleri arasında orta sınıfların günlük yaşamlarına eğilmesini, toplumsal sorunlardan çok duygusal ilişkileri ön plana çıkarmasını, başkaldırıcı oluşunu, kadın-erkek eşitliğini Batı'ya oranla daha az köktenci bir biçimde talep etmesini, büyük kentlerin hem kibar hem kenar mahallelerini betimlemesini sayabiliriz.

1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte Türk kadını toplumda, Kemalist devrimler sayesinde kendine bir yer yapabildiyse de, Jean-Paul Sartre'ın "kalemi kılıç zannetmemek gerekir" deyişini doğrularcasına,

yazarlar katında söz alabilmesi için, ellili yılları beklemek gerekmiştir. Bildiğim kadarıyla bu seçkide yer alan hiçbir yazar, sanatını açıkça feminizmin hizmetinde kullanmamıştır. Ama bazılarının, demokratik de görünse, erkek egemenliğindeki düzeni sorgulayarak toplumsal değer yargılarını ve ahlaksal sınırları hiçe saymaktan kaçınmadıklarını da belirtmeliyim. Son yıllarda Türkiye'de kadın edebiyatının verdiği ürünler o kadar zengin ve çeşitliydi ki, seçim yapmakta güçlük çektim. Çoğu öykü alanında ürün veren kırk yazar arasından on altısını belirlemek kolay olmadı. Burada, Fransız okuyucuya ne kadar garip görünse de, öykünün Türkiye'de, Batı'dan daha geç ortaya çıkmış olmasına rağmen, roman düzeyinde ve en az onun kadar "soylu" bir tür olarak kabul edildiğini söylemeliyim. Ne yayımcılar ne de okurlar, en azından sayıları 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nden sonra hissedilir ölçüde azalan sadık okur kitlesi, öyküye küs değil.

Bugün Türkiye'de çok satan kitaplar arasında kadınların yazdıkları da var. Örneğin, tüm satış rekorlarını kırmasına rağmen, adı Behçet Necatigil'in ünlü *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nde yer almayan Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* adlı kitabı. İlkece, belki de haksız olarak, roman ve deneme türünde yazılmış ürünleri bu çalışmanın dışında tutmasaydım, hiç kuşkusuz Simone de Beauvoir'in *İkinci Cins*'ini anımsatan bu otobiyografik eserden bir bölüm alırdım. Yazınsal yetkinliğinden dolayı değil, ama tartışmalara yol açan bu kitabın, genç kuşakların kadın kimliğinin bilincine varma sürecini etkilediğinden. Seçim yaparken ne edebiyatta siyasi bağlanmayı savunan Suat Derviş'in (1905-1972) toplumcu gerçekçi, ne de toz pembe romanlarıyla ünlü Kerime Nadir'in (1907-1964) halkçı eğilimlerine kapıldım. Yine de Suat Derviş'in *Yalının Gölgeleri* adlı romanının 1958'de Fransızcaya çevrildiğini belirtmeliyim. Buna karşılık Halide Edip Adıvar, üslubunun zayıflığına rağmen seçkiye girdi, çünkü bu yazarımız ilk kuşak Türk kadın yazarlarının tartışılmaz öncüsü olup, Kemalizm içinde yoğrulmuş "ideal aydın kadın" diye tanımlayabileceğim modelin ta kendisini temsil etmektedir. Yani duygusallıktan arınmış, kendini yurduna adamış bir sima, kadın ya da anadan çok, bir eş. Halide Edip, Nilüfer Göle'nin Türk kadını üzerine yazdığı *Modern Mahrem* adlı ilginç kitabında, "ciddi ve idealist" olarak tanımlanan kadınlardandır. İlkin, İngiltere'deki sürgün yıllarında doğrudan İngilizce yazılıp Londra'da *The Clown and his daughter* adıyla yayımlanan ve 1942'de Türkiye'de CHP Roman Ödülü'nü kazanan *Sinekli Bakkal*, Fransızcaya da aynı adla çevrildi.

Bu çeviri o dönemde Fransa'da Türk kadın edebiyatına duyulan ilginin bir göstergesidir. Bu ilginin sonradan azaldığını söyleyebiliriz, çünkü o tarihten günümüze dek Fransa'da yalnızca İnci Aral'ın *Kıran Resimleri* yayımlanmış (1989), bazı kadın öykücülerimize de dergilerin Türk edebiyatı özel sayılarında yer verilmiştir.

Türk kadın öykücüler seçkisi bize en yaşlısı XIX. yüzyılın sonlarında (Halide Edip), en genci ellili yıllarda doğan (Latife Tekin) kuşaklar arasından on altı kadın yazarımızı keşfetme olanağını veriyor. Söz konusu yazarların ne birbirinden değişik üsluplarını, ne de yeteneklerini yargılamak bana düşmez. Burada, çağdaş düzyazının öncülerinden Nezihe Meriç'in, tuhaf öykü kahramanları yaratmada benzeri olmayan Latife Tekin'in, ne yazık ki öykülerinin Fransızcaya çevrildiklerini görmeden ölen Sevgi Soysal ile Tezer Özlü'nün ve Almanca yazan Alev Tekinay'ın eserlerini anmakla yetinmek isterim. Bu seçkiyi hazırlarken öznel bir anlayıştan yola çıkmış olsam da, Cumhuriyet döneminde ürün veren kadın yazarların nesnel konumlarını da dikkate aldığımı söylemeliyim. Günümüz Türk edebiyatının temel bileşkelerinden biri sayılması gereken kadın edebiyatının çeşitli eğilimlerini yansıtmaya özen gösterdim.

Çağdaş Türk edebiyatının asıl gelişimi Kurtuluş Savaşı ertesinde başlar. Bu edebiyat toplumsal konulara ağırlık veren gerçekçi bir edebiyat olmuştur. Sevgi Soysal'da bu gerçekçilik anlayışının bazı göstergelerini, Füruzan'da doğalcılık eğilimlerini gözlemlemekle birlikte, seçkiye giren öykülerin çoğunun modern bir yazı anlayışından etkilendikleri söylenebilir. Bu öyküler, içinde, yaratıcılarına karşı belirli bir özerkliğe kavuşmuş kahramanların bulunduğu düşsel bir dünyaya götürüyor bizleri. Örneğin Melisa Gürpınar, artık geçmişte kalan bir dönemde İstanbul'da yaşamış kadın kahramanları bir gölge tiyatrosuna yansıtıyor. Latife Tekin ise, "çöp masalları"nda, daha şimdiden anlamakta güçlük çektiğimiz, kendi iç dünyalarının dinamikleriyle yaşamaya başlamış, kırsal kesimden İstanbul'a göçen marjinalleri anlatıyor. Ama, tüm bu kahramanların yaratıcıları, bazen hâlâ XIX. yüzyılın gerçekçi geleneğine özgü, "her yerde hazır ve nazır" tanrılar gibi davranıyorlar. Füruzan "Ah Güzel İstanbul!" adlı uzun öyküsünde, ikisi de Türkiye'den insan manzaralarını oluşturan, ağır vasıta sürücüsü Sarı Kâmil ile eski fahişe Cevahir'i anlatıyor örneğin. Ne var ki, kadın yazarların çoğu, psikolojik çözümlemeyi nesnel bir yaklaşıma, mizahı ise abartıya yeğliyorlar. Bu aynı zamanda, tarihsel ya da toplumbilimsel göndergeleri değil, onların metnin özgül yapısı içindeki karşılıklarını

tanımlayan, yazı ya da konuşma dili üzerinde yoğunlaşan bir yaklaşım. Kısacası, Türkiye'de kadın edebiyatı, fazla eski olmayan bir anlatı geleneğinden beslenmesine rağmen, yeniliğe açık ve çağdaştır. Tanzimat'la başlayan girişimler, bu alanda en yetkin ürünlerini Cumhuriyet döneminden itibaren vermeye başlamıştır çünkü. İşte ilginize sunduğum seçkinin kısa tarihi. Ama dilerseniz biz asıl tarihe, gerçek tarihe de bir göz atalım: yani kadın yazarların tarihsel konumuna.

İslam öncesi Türk toplumunda kadının yeri erkeğinkine eşitti. Sözlü gelenekten, özellikle de *Dede Korkut* eposlarının yazıya geçirildiği devirlerden bize ulaşan söylencelerde, kabile toplumunda kendine bir yer edinmiş, erdemleri erkeğinkilere eşit bir kadın tipi buluruz. Kadınların toplum yönetiminde söz hakkını kaybetmeleri İslam'la başlamıştır. Kamuya açık yerlerden dışlanıp hareme kapatılan kadın, Kemalist döneme kadar, kendine ait bir alandan yoksun bırakılmıştır. Hepimizin bildiği bir gerçek var, ama ya utancımızdan ya da tarihsel mirasımıza sahip çıkma kaygısından, bir türlü açıkça dile getiremeyiz. Türkçede erkek-dişi ayrımı olmadığı için, Divan şairinin güzelliğini övdüğü sevgilinin kadın mı yoksa bir delikanlı mı olduğu edebiyat tarihçilerimiz tarafından pek tartışılmaz. Yedi yüzyıl boyunca Osmanlı şiirini belirleyen bu erkeğe özgü dünya, Osmanlı İmparatorluğu'nun altın çağı XVI. yüzyıldan itibaren kadın şairlerin ortaya çıkmasını engellememiştir. Bugün, aralarında Mihri Hatun ile Zeynep Hatun'un da bulundukları, on iki kadar kadın şair sayabiliyoruz. Bunu şunun için belirtiyorum: yüzyıllar boyu eşsiz ağıtlar yakmış olsa da, Türk kadınının yazınsal rolü hiçbir zaman ağıtçı konumuna indirgenmemeli. Gerçi Yaşar Kemal, bu ağıtların birçoğunu derleyerek, kadının kırsal yörelerde lirik geleneğin oluşmasına yaptığı katkıya dikkat çekmek istemiş ve romanlarında ağıtlardan yararlanmıştır. Ama saray edebiyatında, şair kadın sayısının bugünkünden daha çok olduğu da bir gerçektir. Yine de, gerçek anlamda bir kadın şairin ortaya çıkması için uzun süre beklemek gerekti. Harem anılarını dile getiren şarkı sözlerinin yazarı Leyla Saz ile (1850-1936) Nigâr Hanım'ın (1862-1918) yalnızlık dizelerini bir yana bırakırsak, Gülten Akın'ın şiir alanında tek ünlü örnek olduğunu öne sürebiliriz. Memet Fuat'ın *Çağdaş Türk Şiiri* seçkisinde de bir tek o yer alıyor zaten. Bu, Sennur Sezer, Lâle Müldür ya da Nilgün Marmara gibi kendini kanıtlamış şairlerin varlığına gölge düşürmez elbet. Nilgün Marmara'nın genç yaşta intihar etmesi Türk şiirini çok yetenekli ve gelecek vaat eden bir kadın şairden yoksun bıraktı. Bugün şaşılacak bir çeşitlilik

gösteren Türk kadın edebiyatının belli başlı gelişme evrelerini ortaya koyabilmek için, Fatma Aliye Hanım'dan (1864-1924), iki kadın arasındaki tutkuyu anlatmaktan çekinmeyen H. Serap Doğaner'e dek (doğ. 1962) tüm kuşakları izlemek gerekir. Bir zamanlar dünyası haremle sınırlı olan Türk kadını, bugün toplum içindeki yerini kesinleştirip özgün bir edebiyat yaratmayı bilmiştir. Burada, Nâzım Hikmet'in ünlü dizelerini bir kez daha anımsatmak isterim:

Ve kadınlar
bizim kadınlarımız:
ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen
ve soframızdaki yeri
öküzümüzden sonra gelen,
ve dağlara kaçırıp uğrunda hapis yattığımız,
ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki,
ve karasabana koşulan
ve ağıllarda
ışıltısında yere saplı bıçakların
oynak ağır kalçaları ve zilleriyle bizim olan
kadınlar
bizim kadınlarımız
şimdi ayın altında
kağnıların ve hartuçların peşinde
harman yerine kehribar başaklı sap çeker gibi
aynı yürek ferahlığı
aynı yorgun alışkanlık içindeydiler.

Bugün, kadınlarımızın durumu, Nâzım Hikmet'in betimlediğinden daha değişik elbet. Kurtuluş Savaşı'na erkeklerin yanında katılan Anadolu kadını, Kemalist reformlar sayesinde toplumda daha eşit bir yer edindi. 1926'da yürürlüğe giren Medeni Kanun, kadını erkeğe eşit bir yurttaş olarak tanımlamaktadır. 1934'ten beri kadınların seçme ve seçilme hakkına sahip olduklarını da göz ardı edemeyiz. Atatürk, "Kadınlar yüzlerini örten peçeyi kaldırıp dünyaya baksınlar, dikkatle görsünler dünyayı" diyordu. Dilerim bu seçki Fransız okurlara, trajik olaylarla sona ermekte olan, ama bir yandan

da güzel günlerin umudunu taşıyan yüzyılımıza Türk kadınının nasıl baktığı konusunda bir fikir verir.

Çeviren: İlham Alemdar

1993

Ziya Gökalp'in Milliyetçiliğinde Epik Söylem

Bu kısa yazıda Ziya Gökalp'in milliyetçiliğinde epik söylem konusunu ele alan kapsamlı bir incelemeye girişme olanağım yok. Burada, tarihçilerin genellikle ihmal ettikleri, edebiyatçıların çoğunluğunun ise yanlış yorumladığı bu konuya ilişkin olarak birkaç düşünce ortaya atmakla yetineceğim. Konuya yaklaşımımın çağdaş Türk yazarlarının epik söylemi özümleyiş biçimleriyle ilgili olarak yaptığım araştırma çerçevesinde yer aldığını vurgulamalıyım. Aynı yaklaşımla daha önce Nâzım Hikmet'in şiiri ile Yaşar Kemal'in romanlarını incelemiştim. Ziya Gökalp'e gelince, Jön Türk dönemi konusunda uzman olmadığım için, araştırmamın alanını, onun yalnızca yazınsal bir nitelik taşıyan eserleriyle sınırlandırdım.

Ziya Gökalp'in epik söyleminin yazı ve söz gelenekleriyle olan ilişkisini teorik bir yaklaşımla ele alabilmek için, esas olarak *metinlerarası bağ* kavramına yaslanan karşılaştırmalı yöntemden yararlanmam gerekti. Bir metnin başka metinlerle olan açık ya da örtük ilişkilerini anlamak ve yorumlamak konusunda, Julia Kristeva'nın, Todorov'un ve özellikle Gerard Genette'in[1] çalışmaları bana çok yardımcı oldu. "Metin, metinlerin bir yer değiştirmesidir" diyen Julia Kristeva, metinlerarası bağ konusunda şöyle yazar: "Bir metin içerisinde, başka metinlerden alınma birçok anlatım yan yana yer alır ve birbirini dengeler, etkisizleştirir."[2]

Ziya Gökalp'in birçok metni, özellikle 1912-1923 arasında yazılmış ve eski Türklerin mitolojilerine gönderme yapan epik şiirleri, bu açıdan özel bir önem taşımaktadır. Bu şiirler üzerinde yapılacak karşılaştırmalı bir metinlerarası çözümlemenin, Ziya Gökalp'te epik söylemin siyasallaşmasının ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş aşamasında başka bir alana uyarlanmasının ardında yatan ideolojik nedenleri daha iyi anlamamıza yardımcı olabileceğini düşünüyorum.

Bu epik şiirlerden ele almak istediğim biri, İstanbul'da yayımlanan *Türk Yurdu* dergisinde 18 Ekim 1912'de çıkan "Ergenekon Destanı"dır. Bu şiir üzerinde metinlerarası *bağ* çözümlemesine girişmeden önce, bu metni

dönemin tarihsel bağlamına yerleştirebilmek amacıyla kronolojik bir saptama yapmak isterim.

Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun, içinde yaşayan çeşitli etnik topluluklarda ulus duygusunun uyanması sonucu parçalanmaya başlamasının damgasını vurduğu bir karışıklık dönemine rastlar. Gerçi, Türk aydınları arasında ulus bilincinin ya da Ziya Gökalp'in deyişiyle "Türkçülüğün" kökleri daha eskide, Avrupa'da Türklerle ilgili modanın ortaya çıktığı XVIII. yüzyılda ve asıl, Türkçenin ilk yazılı belgeleri olan Orhun Kitabeleri'nin keşfedildiği XIX. yüzyıl sonunda aranmalıdır. Ancak, 1908 Temmuz'unda Jön Türk Devrimi patlak verdiğinde, siyasal ve ideolojik bir akım olarak milliyetçiliğin henüz var olmadığı da açıktır. François Georgeon'un dediği gibi, "Milliyetçiliği savunan ne bir basın organı ne de bir dernek vardır; aynı şekilde hiçbir siyasal parti ya da siyaset adamı açıkça milliyetçiliğe sahip çıkmamaktadır." [3]

Gerçekten o sırada Türk aydınları arasında etkili olan üç akım vardır: Osmanlıcılık, Batıcılık ve İslamcılık, ki bu son akımın tutucu kanadı 13 Nisan 1909 hükümet darbesine arka çıkacaktır. Buna karşılık, altı yıl sonra, Türkiye'nin Almanya'nın yanında savaşa girdiği sırada milliyetçilik, aydın ve politikacı çevrelerinde sağlam bir yer tutmayı başarabilmiştir. İktidardaki İttihat ve Terakki Partisi'nin yanı sıra aydınların da önemli bir bölümü milliyetçiliğe sahip çıkmaktadır. Dönemin en etkili dergileri, kısa bir zaman dilimi içinde Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ali Canip vb tarafından geliştirilen Türkçü düşünceleri benimsemektedir; Jön Türklere bağlı ve Batı'ya Abdülhamid dönemindeki haleflerinden daha açık olan bu milliyetçiler, savaşın kaybedilmesinden sonra ulusal bağımsızlık mücadelesine katılacaklardır. Ziya Gökalp'in "Ergenekon Destanı"nda göreceğimiz gibi, kaybedilmiş toprakların yeniden ele geçirilmesini de savunmasına rağmen özünde saldırgan olmayan, savunmaya dönük bir Türk milliyetçiliğinin bu kadar hızla yükselmesini, ulus bilincinin dış tehdit karşısında aniden uyanması dışında başka hangi nedenle açıklamak mümkün olabilir? XX. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu, Bosna-Hersek'in Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarafından ilhak edilmesi, Bulgarların bağımsızlıklarını ilan etmeleri ve Girit'in Yunanistan'a bağlanmasıyla hızlanan bir çöküş sürecine girmiştir. Ziya Gökalp'in Selanik'e gittiği yıl, yani Jön Türk Devrimi'nden bir yıl önce Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanması neredeyse tamamlanmış gibidir. 1912'de

Arnavutluk isyan eder, Osmanlı İmparatorluğu Trablus'u ve Oniki Adalar'ı kaybeder. 1913'te, Balkan Savaşı'nın ardından küçük Balkan devletleri ittifakı, imparatorluğun Avrupa'daki topraklarını, Trakya'nın küçük bir bölümü dışında aralarında paylaşırlar. Ziya Gökalp ve arkadaşlarının üyesi bulundukları İttihat ve Terakki Partisi Merkez Komitesi, Selanik'in Yunan ordularınca işgal edilmesi üzerine İstanbul'a çekilmek zorunda kalır. 19 Kasım 1912'de Bulgar ordusu İstanbul'dan önceki son savunma hattı olan Çatalca'ya kadar ilerler. Ortadoğu'da, Mısır'a yerleşmiş olan İngiltere ile Suriye'de gözü olan Fransa'nın destekledikleri Arap milliyetçiliği hızla gelişmektedir. Yemen'de isyan başgösterir. Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde Anadolu'nun doğusunda Ermeniler özerkliklerini ilan etmişlerdir. İşte Ziya Gökalp, aralarında yayınlanış tarihi ilginç biçimde Birinci Balkan Savaşı'nın ilan edildiği güne rastlayan "Ergenekon Destanı"nın da bulunduğu bir dizi epik şiirini, imparatorluğun içinde bulunduğu bu kuşatılma ve parçalanma ortamında kaleme alır. Bir yıl önce yazılan "Turan", "Altun Yurt" ve "Altun Destan" şiirleri bir yana bırakılırsa, Ziya Gökalp, Oğuz boylarının kuruluş efsanesine gönderme yaparak eski Türklerin mitolojisini sistemli bir biçimde kullanmaya ilk defa bu şiirde başlamıştır.

Moğolcada "sarp geçit" anlamına gelen Ergenekon, Çin kaynaklarında da anılan ("Asena" denilen efsanenin değişik bir biçimidir) ve yazıya ilk kez XIV. yüzyılda, İranlı tarihçi Raşideddin'in *Cam-İl Tevarüh*'ünde geçirilen bir efsanedir.[4] İki yüzyıl sonra, 1663'te, Ebu'l Gazi Bahadır Han, Raşideddin'in anlattığı biçimiyle efsaneyi *Secere-i Türk* kitabına almış ve geliştirmiştir. Bu iki kaynağa dayanak Ergenekon efsanesini şöyle özetleyebiliriz:

İlhan Han'ın hanlığı zamanında Türkler (Raşideddin ve Ebu'l Gazi'ye göre Moğollar) büyük bir imparatorluk kurarlar ve başka boyları boyundurukları altına alırlar. Tatarların şefi Sevinç Han, onları silahla yenemeyeceğini bildiği için hileyle alt etmeye karar verir ve tuzağa düşürerek hepsini kılıçtan geçirir. Katliamdan kurtulmayı sadece İlhan Han'ın oğlu Kıyan ile yeğeni Nüküz başarır ve yanlarına karıları ile birkaç koşum hayvanı alarak kaçarlar. Stepi aşarak dağlara sığınırlar. Orada aşılması zor bir geçidin ardında suyu ve avı bol bir geniş otlağa varırlar. Ergenekon adını verdikleri sıradağlarla çevrili olan bu otlakta yerleşir ve çoğalmaya başlarlar, onların soyundan inenler bu otlakta yüzyıl mutlu yaşar ve çoğalmaya devam ederler. Ama sonunda toprak yetmez olur ve atalarının

topraklarını yeniden ele geçirebilecek kadar kalabalık ve güçlü olduklarına inanarak, yerleştikleri yerden çıkmaya karar verirler. Sürüleriyle yüksek dağları aşabilmek için bir yol ararlarken Kayı boyundan bir demirci ustası demirden bir dağ (Temir Tag) keşfeder.[5] Bütün boylara dağın eteğine kömür ve odun yığmalarını söyler ve güçlü körüklerin yardımıyla dağın bir kısmını eritmeyi başarır. Böylece Türkler, Ergenekon'dan, şefleri Börtiçene'nin (bozkurt) önderliğinde çıkarak atalarının topraklarını yeniden ele geçirirler.

Bu efsane Göktürk mitolojisinde özel bir yer tutar, çünkü yeni bir öğe kazanmıştır: Bir felaketin yıkıntıları üzerinde bir devlet kurma ideali. Gerçekte Ergenekon, göçebe bir halkın uluslaşma serüveninin öyküsüdür. Savaşın etik kurallarına saygı göstermeyen bir düşmana karşı kendini koruma içgüdüsü, efsane boyunca, ataların topraklarını yeniden ele geçirme biçimine bürünen bir siyasal amaca dönüşür. Demek ki burada, önce varlığını korumayı, ardından da fetih ve egemenliği ön plana çıkaran bir kahramanlık modeliyle karşı karşıya bulunuyoruz. Bu iki aşama, efsanede, birbirini izleyen kaçış ve stepe çıkış motifleriyle anlatılmaktadır. Ergenekon Yaylası ise simgesel bir geçittir. Varlığını sürdürme düşüncesi olsun, fetih düşüncesi olsun orada şekillenir. Aslında bu mitsel yer, hem bir halkı doğuran hem de onun ulusal amacını, idealini besleyen bir rahmi temsil etmektedir. Ve Ziya Gökalp, yukarıda, kısaca anımsattığım tarihi koşullarda "Ergenekon Destanı"nı yazarken, düşüncesinde her şeyden önce bu ideali vardır. Çünkü Göktürk efsanelerinde ve özellikle "Ergenekon" da bulduğu şey, Türk milliyetçiliğinin *mefkure* dediği anahtar kelimelerinden birinde cisimleşen hem mitsel hem de kültürel temelleridir.

Ziya Gökalp, Ergenekon efsanesinin bütününü, Raşideddin'in anlattığı versiyonu çok yakından izleyerek ve kendi yaşadığı dönemin tarihi bağlamına uyarlamıştır. Eklediği ögelerle, orijinalde yer almayan birkaç ayrıntı, efsaneyi dönüştürücü nitelikte değildir. Bununla söylemek istediğim, metinlerarası bağ açısından bakıldığında, Ziya Gökalp'in, örnek alınan metnin bazı ögelerini ideolojik planda daha iyi kullanmak üzere içerden dö-nüştürme (transformasyon) yerine başka bir bağlama oturtmakla (transposition) yetindiğidir.

Metni zenginleştirmek üzere ona sık sık eklemeler yapar. Örneğin, Ergenekon'dan çıkışı ve onu izleyen fetihi, günün zevkine uygun hale getireceğini düşünerek bazı yeni bölümler uydurur. Timur istilası, İstanbul'un alınması ve Babür'ün seferi gibi betimlemeler bunların

başlıcalarıdır. Buna karşılık, destanın, direnmeye çağrı sayılabilecek olan son dörtlüğü, Börtiçene karakterinde billurlaşan kimi dönüştürücü (tranformasyonel) ögeler de içerir.

Yurt girince yad eline

Ergenekon oldu yine!

Çıkmaz mı bir Börtiçene?

Nurlanmaz mı çerağamız?

der, Gökalp.[6] Sonradan bir önceki dizede, ulusu yeniden eski toprakları ele geçirmeye götürecek bir siyasal öndere yapılan gönderme açıktır. Birinci Dünya Savaşı yenilgisinin ardından Anadolu'da Ulusul Kurtuluş Sa-vaşı'nın hazırlıkları yapılırken, Ziya Gökalp'te "eski toprakların yeniden ele geçirilmesi" düşüncesi yerini bağımsızlık düşüncesine bırakacaktır. Mustafa Kemal'in şahsında yurdun kurtarıcısını selamlarken, onu Ergenekon'dan çıkışta Türk halkına yol gösteren Börtiçene (bozkurt) ile özdeşleştirir. "Türk Mucizesi" adlı bir makalesinde şöyle der:

> Milletlerin büyük felaketler yahut tehlikeler esnasında yaşadıkları buhranlı ve galeyanlı bir devre vardır ki buna Ogüst Kont (Auguste Comte) "yaratıcı devre" adını veriyor. İstikbalin kâşifi ve mimarı olan büyük mefkureler ancak böyle müstesna hengamelerde doğar. (...) Mütarekeden sonra Türk milleti yeniden Ergenekon'a düştü. Fakat Allah'a şükür ki çok sürmedi. Derhal Anadolu'da milli galeyan feveran ederek mucize saatı hulul etti. İşte kalplerimiz Misak-ı Milli'nin altun ışığı ile aydınlanmış olduğu halde yeni bir Bozkurt'un kutlu izini takip ederek Ergenekon'dan istiklal, hürriyet ve musavat mamuresine çıkıyoruz.[7]

Ziya Gökalp'te idealin yer değiştirmesini, bir başka deyişle eski toprakların yeniden ele geçirilmesinin yerine bağımsızlığın konulmasını anlamlı buluyorum. Çünkü bu yer değiştirme, panturancılığı terk ederek Kemalizm'e katılan Gökalp'in evrimine uygun düşmektedir. "Ergenekon Destanı" 18 Ekim 1912 tarihini taşırken "Türk Mucizesi", 3 Şubat 1922 tarihinde yayınlanmıştır. Ancak Türkiye'nin yenilgisiyle biten Birinci Balkan Savaşı'ndan az önce Ziya Gökalp'in, bağımsızlıkla sonuçlanacak olan Kemalist Büyük Taarruz'un hemen öncesinde olduğu gibi, aynı kahramanlık modeline gönderme yapması ilginçtir. Ergenekon efsanesi, ona hem panturancı hem de Kemalist düşüncelerini yaymakta model

oluşturmakta, Genette'in deyişiyle "varsayımsal metin" (*hypotext*) olmakta devam etmektedir. Ne var ki, model aynı kalsa da Ziya Gökalp'in yaklaşımı, şartlara bağlı olarak değişmiştir. Metne 1912'de yayılmacı diye nitelenebilecek bir ideoloji katsa da epik karakteri vurgulamaktadır. Şiirin, Türklerin düşmanlarınca yok edilmeden önce verdikleri kahramanca savaşlarla ilgili ilk bölümünü açıklayan da budur. Ziya Gökalp, Türklerin "yitirilmiş bir cennet" olan Ergenekon Yaylası'ndan ayrılmalarına hayıflanmazken, tabu bir sözcük olan *gökböri* sözünden giderek eski toprakların yeniden fethi idealini yitirmemiş olmalarını yüceltmektedir. Sonunda, onlara çıkış yolunu gösterecek olan *gökböri*'dir ve şeflerinin aldığı totem adı, Börtiçene (bozkurt) de oradan gelmektedir.

Gökalp Türkleri birleşmeye çağırmadan önce,

Börtiçene kurdun adı
Ergenekon yurdun adı
Dört yüz sene durdun, hadi,
Çık, ey yüz bin mızrağımız!

diye yazar.[8] Bu çağrı Ziya Gökalp'in o dönemde savunduğu panturancı ideolojiye uygundur. Türklere "ne Türkiye ne Türkmenistan, ama turan olan, dev ve ölümsüz bir ülke" vaat ettiği ünlü şiiri "Turan", daha sonra Türk ve Fin-Uygur halklarının birliği düşüncesini sağlamlaştırmak üzere yazacağı epik şiirler dizisinin ilkidir. Sık sık kullanılan Turan terimi ise –"Ergenekon Destanı"nda dört kez geçmektedir– muğlak bir biçimde, İran'ın kuzeydoğu bölgelerini anlatmaktadır. Ziya Gökalp bu terime hiç de daha az muğlak olmayan, ama daha mitsel karakterde bir anlam verir ve onunla Ural-Altay ve Fin-Uygur halklarının "ilk yerleşim alanı"nı anlatır. François Georgeon, bu halkların birliğinin ideolojik ve siyasal anlatımı olan panturancılığın, Türk milliyetçiliğinin kuramcıları arasında yayılmadan önce, Macarlar arasında Magyar (Macar) kimliğini tehdit eden pangermanizme ve panslavizme tepki olarak doğduğunu ileri sürmekte ve "Ömer Seyfettin, Tekin Alp ve Ziya Gökalp gibi bu sonuncular arasında Turan, Türk ve Turanlı halklarının birliğinden oluşacak geleceğin devletini anlatır" demektedir.[9] Fakat Ziya Gökalp'in panturancılığı herkesin bildiği gibi, zamanla daha gerçekçi bir Türkçülüğe doğru evrilerek, sonunda Kemalizm'le buluşmuştur. Bu gelişme kuşkusuz, yenilgiyi izleyen dünya konjonktürünün bir ürünüdür ama, burada panturancılığı basit bir hayal gibi gören Batı biliminin de etkili olduğu söylenebilir. 1918'de Ziya Gökalp

Turan terimine daha dar, onu "Türk" sözcüğüyle eşanlamlı sayan bir anlam verir: "Nasıl ki Avrupalılar memleketimize Türkiye (Turquie) diyorlarsa, İranlılar da Türklere, 'Turan' demişlerdir."[10]

Böylece panturancılığı Türkçülüğe indirgenmiş ve on yıl önce yazdığı "Turan" şiiriyle çelişen biçimde Turan'ın Türklerin ülkesi, yani Anadolu olduğunu savunmuştur. "Türk Mucizesi" makalesinde Ergenekon efsanesine gönderme yapmayı sürdürmekle birlikte artık Turan sözünü kullanmaz ve Ocak 1920'de İstanbul'daki milliyetçilerin çoğunlukta olduğu parlamentoda onaylanmadan önce Kemalistler tarafından Sivas Kongresi'nde benimsenen ulusal anlaşmadan, "Misakı Milli'nin altın ışığı" diyerek söz eder. Bununla birlikte Ziya Gökalp, Turan düşüncesini terk etmeyecektir. Gerçekten 1923'te, yani yeni Türk devletinin kurulduğu sırada yayınlanan *Türkçülüğün Esasları*'nda, bu yeni devleti Türkçülüğün üçüncü ve son aşaması olarak niteler. Ona göre bu, Türkiyecilik ve Oğuzculuk aşamalarından sonra Türk ulusunun yönelmesi gereken en yüksek aşamadır. 1924'te gelen erken ölümü, panturancılığın Kemalist Cumhuriyet devleti tarafından bastırılışına tanık olmasına (ve belki de buna direnmesine) olanak bırakmadı.

Ziya Gökalp'in şiirinin estetik bakımdan tek değeri, kanımca, savaş öncesi dönemde *Genç Kalemler* dergisi tarafından savunulan "sade dil"i kullanmasıdır. Ziya Gökalp, her şeyden önce bir ideolog ve kimilerinin ileri sürdükleri gibi "Türkiye'nin ilk sosyoloğu"dur, ama onu bir şair saymak olanaksızdır. Ne var ki şiirleri, nicel bakımdan eserinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. 1912 ile 1923 arasında yazdığı epik şiirler dizisi, eserinde özel bir yer tutar, çünkü bu şiirlerde geleneksel epik söyleme sahip çıkılır ve o söylem Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma ortamına uyarlanır. Eski Türklerin tarihi ve mitolojisinden (özellikle Göktürk mitolojisinden) giderek Ziya Gökalp, çöken bir çokuluslu ve çoketnik imparatorluğun yıkıntıları üzerinde kendi devletini kurabilmek için Türk halkının ihtiyaç duyduğu ulusal kimliği oluşturmaya çalışır. Yapısı iki temel motife, varlığını koruma ve eski toprakları yeniden ele geçirme motiflerine dayalı olan Göktürk efsaneleri, özellikle Ergenekon efsanesi ona milliyetçi ideolojisini yaymada bir model sağlamıştır. "Ergenekon Destanı", bu yönteme başvurulan örneklerden yalnızca biridir ve Gökalp aynı amaçla başka şiirler de yazmıştır. Ziya Gökalp'in epik söylemi özümleyip ideolojik amaçla kullanmasına ilişkin bir teorinin geliştirilebilmesi için, bütün bu şiirleri, ilk modelleriyle ilişkilendirerek, yani metinlerarası bağ yaklaşımıyla çözümlemek gerekir.

Çeviren: Şirin Tekeli

1985

Türk Yazınında Öykü

Türkçede "öykü" terimiyle karşıladığımız Arapça kökenli "hikâye" sözcüğü, çağdaş yazınımızda gözlem ya da tasarı ürünü bir olayı anlatan yazı anlamında kullanılır. Bu yazı türünün özellikleri arasında romandan kısa oluşunu, zaman ve mekân kurgusunun yalınlığını, kişilerin sayıca azlığını, vb sayabiliriz. Ama günümüzde kısa öykü, bir yazın türü olarak, yukarıda belirtilen özellikleri de aşmış, kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Bu anlatım biçiminin, yani modern anlamda öykünün oluşması Türk yazınında Tanzimat'la birlikte başlamış, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde yetkin öykü yazarları yetişmiştir. Sözlü halk geleneğinden yazıya geçmiş "Kerem ile Aslı", "Âşık Garip", "Tahir ile Zühre", "Bey Böyrek" vb gibi halk hikâyesi adı verilen örnekleri bir yana bırakırsak, bizde modern anlamda öykü sanatının kurucusu Ahmed Midhat olmuştur.

Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde öykü

Tanzimat uygarlık tarihimizde çok önemli bir dönemeçtir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya yönelmesi, giderek Batılı değerlerin benimsenmesi toplum yaşantımızda, dolayısıyla da yazınımızda köklü değişmelere yol açmıştır. Tiyatro, roman, öykü gibi modern yazın türlerinin ilk kez bu dönemde ortaya çıkması söz konusu değişmelerin nitel önemini de vurgular. Ama Tanzimat Dönemi'nde üretilen yazınsal yapıtların çoğunda ilk örnek olmanın eksiklikleri, yetersizlikleri, acemilikleri de göze çarpar. Örneğin Türk öykü sanatının başlangıcı sayılan Ahmed Midhat'ın *Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivâyât* adlı yapıtları (1870) bir yandan meddah hikâyelerinin, öte yandan da Aziz Efendi'nin 1796/97'de yazdığı *Muhayyelât* adlı masal unsurları taşıyan kitabının etkisini sürdürür. Ahmed Midhat'ın (1844-1912) öykü anlayışında Aisopos ve Fenelon'dan yapılan çevrilerin de payı olmuştur. Yazarın her öykünün sonunda bir hisse çıkarması, bazı öykülerinde çeviri konulara ağırlık vermesi, onun aşağı yukarı tüm Tanzimat yazarlarında gördüğümüz özelliklerindendir.

Emin Nihat'ın *Müsâmeretnâme*'si (1871), Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i (1892), Nabizâde Nâzım'ın *Karabibik*'i (1891) Tanzimat Dönemi'nin belli başlı öykü yapıtlarıdır. Samipaşazade "Pandomima" gibi bugün de ilgiyle okunabilecek öyküler yazmış, Nabizade Nâzım ise yayımladığı dokuz öykü kitabıyla yazınımızda natüralizmin ilk örneklerini vermiştir. Yazarın "uzun hikâye" olarak nitelendirdiği *Karabibik*, Anadolu köylüsünün yoksulluğunu dile getiren ilk yapıt olma üzelliğini de taşır. Bu bakımdan, Nabızade Nâzım'ı, Cumhuriyet döneminde ağırlığını duyuracak köy gerçekçiliğinin öncüsü sayabiliriz.

Yazınımızda Tanzimat'la başlayan öykü türünün, Servet-i Fünun Dönemi'nde (1896-1901) olgunlaşmaya başladığı, giderek olağanüstü unsurlardan arındığı görülür. Bu dönemin en önemli öykü yazarı, gerçekçiliğe yönelen ilk öykücümüz, hiç kuşkusuz Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Uşaklıgil'in (1866-1945) kısa öykünün ülkemizde bir tür olarak benimsenmesinde önemli katkısı olmuştur. Yazar, çeşitli tarihlerde yayımladığı ondan fazla öykü kitabının çoğunda çevresinde gözlemlediği kişilerin dramlarıyla ilgilenmiş, kıyıda köşede kalmış insanların duyarlığını, dünyaya bakışlarını ustalıkla yansıtmıştır. Romanlarında kullandığı ve Servet-i Fünun anlayışından kaynaklanan süslü dile öykülerinde pek rastlanmaz. Psikolojiye önem veren bir gerçekçilik anlayışından kaynaklanan Halit Ziya'nın öykücülüğü bugün de önemini korumaktadır. Yazarın başlıca öykü kitapları şunlardır: *Bir Yazın Tarihi* (1900), *Solgun Demet* (1901), *Bir Şi'r-i Hayal* (1914), *Sepette Bulunmuş* (1920), *Bir Hikâye-i Sevda* (1922), *Hepsinden Acı* (1934), *Onu Beklerken* (1935), *Aşka Dair* (1936), *İhtiyar Dost* (1937), *Kadın Pençesi* (1939), *İzmir Hikâyeleri* (1950). Halit Ziya'nın öyküleri günümüz Türkçesiyle İnkilâp ve Aka kitabevleri tarafından yeniden yayımlanmıştır. Servet-i Fünun Dönemi'nde öykü yazmış başka yazarlar Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Saffeti Ziya'dır.

Servet-i Fünun yazınının dışında kalmakla birlikte yapıtlarını, özellikle de öykülerini aynı dönemde yayımlamış bir başka önemli yazar da Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Gürpınar'ın öykülerinde, romanlarındaki özelliklere, yani İstanbul'un konaklarında ya da kenar mahallelerinde yaşayan insanlara, onların güncel kaygılarına, dertlerine, gevezeliklerine rastlarız. Yazar halkçı bir anlayışla bize konuşma dilinin ilginç örneklerini sunarken, halk yaşamını gelenek ve görenekleriyle, boş inançlarıyla yansıtmada büyük ustalık göstermiş, bir bakıma ülkemizde "töre yazını"nın kurucusu olmuştur.

Gürpınar'ın öykülerindeki mürebbiyeler, kocakarılar, küçükhanım ve küçükbeyler, hacılar hocalar yanaşmalar, üfürükçüsü tulumbacısı dilencisiyle eski İstanbul'un kenar mahalleleri canlılıklarından hiçbir şey yitirmeden yaşamlarını sürdürürler. Yazarın belli başlı öykü kitapları: *Kadınlar Vaizi* (1920), *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *Katil Puse* (1933), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmıştım Şeytanı* (1943). Atlas Kitabevi Gürpanır'ın tüm yapıtlarını yayımlamıştır.

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketinin Jön Türk Devrimi'yle (1908) daha da yoğunlaşarak sürmesi, toplumun üstyapısında, dolayısıyla da kültür ve yazın alanında köklü değişimlere yol açmıştır. Bu harekete koşut olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanma sürecine girdiğini, toplumun tüm kesimlerinde baş gösteren çalkantının giderek önemli bir krize dönüştüğünü biliyoruz. Daha önceki devirlerde görülen İslamcılık, Osmanlıcılık, Batıcılık gibi akımlara, 1911'den sonra ortaya çıkan Türkçülük akımının da katılmasıyla, Osmanlı aydınları arasındaki ideolojik görüş ayrılıklarına bir yenisi daha eklenmiş oldu. Ne var ki, Türkçülük akımı tarihimizde ilk kez "ulusallık" sorununu gündeme getirdiğinden, Cumhuriyet Türkiyesi'nin ideolojik temelini de oluşturdu. Ziya Gökalp'in başını çektiği Türkçülük akımının, Meşrutiyet Dönemi'ni olduğu kadar Cumhuriyet'in ilk yıllarını da derinden etkileyen Milli Edebiyat adlı yazın okulunu temellendirdiği, herkesin bildiği bir gerçektir. Bu okul belli bir yazın anlayışını savunmakla yetinmemiş, ulusal anlamda XX. yüzyıl Türk yazınının başlangıcını da oluşturmuştur. Milli Edebiyat akımının öykü ve roman alanındaki en önemli özelliklerinden biri, "sade dil"i yaygınlaştırmasının yanı sıra, ülke gerçeklerinin dile getirilmesinde oynadığı etkin roldür. Ulusal kaynaklara ve halka yönelişin öncelikle bir dil sorunu olarak ele alındığı *Genç Kalemler* dergisinin (1911) kurucularından olan Ömer Seyfettin'in (1884-1920) bu açıdan öykücülüğümüzdeki yeri çok önemlidir. Ömer Seyfettin "yeni lisan", yani konuşma diliyle yazdığı öykülerle hem ulusal yazınımızın gelişmesine katkıda bulunmuş, hem de çağdaş anlamda kısa öykü türünün ilk örneklerini vermiştir. Servet-i Fünun anlayışına bir tepki olarak "şairanelik"ten kaçınmış, Türk yazınının ilk gerçekçi öykülerini yazarken "hakikati görüldüğü gibi" yansıtmak istemiştir. Ömer Seyfettin'in Osmanlı tarihinden kaynaklanan kimi

öykülerinde şovenist eğilimlere de rastlanır. Ama öykü türüne gerekli ağırlığı ilk kez veren bu yazarımız, "Kaşağı", "And", "Falaka" vb gibi çocukluk anılarından kaynaklanan duyarlı ve yalın öyküleriyle XX. yüzyıl Türk yazınının kurucuları arasında yer almayı başarmıştır. Bilgi Yayınları tarafından sekiz cilt olarak basılan tüm yapıtlarındaki 140 öyküsü şu kitaplardadır: *Yüksek Ökçeler* (1926), *Gizli Mabet* (1926), *Bahar ve Kelebekler* (1927), *Bomba* (1938), *Asılzadeler* (1938), *Beyaz Lâle* (1938), *Mahcupluk İmtihanı* (1938), *Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür* (1938), *Nokta* (1956).

Milli Edebiyat akımının gözleme dayalı gerçekçilik anlayışını ekonomik temele oturtmayı amaçlayan yazarımız, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur (1889-1974). Yakup Kadri daha çok romanlarıyla önemsenmiş, öyküleri üzerinde pek durulmamıştır. Oysa yazarın, özellikle *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) adlı yapıtı, ülke gerçeklerini, Anadolu insanının savaş karşısındaki tavrını ve toplumsal konumunu belli bir bütünlük anlayışla yansıtması bakımından ilginçtir. Öykülerindeki izleklerin çoğunu Anadolu'dan alan Yakup Kadri, bir bakıma Nabizade Nâzım geleneğini sürdürmüş, ama *Karabibik*'in gözlemci gerçekçiliğini daha çağdaş ve tutarlı bir bileşime ulaştırmayı başarmıştır. Bazı öykülerinde Maupassant etkisi de görülür.

Yine gözleme dayanan, öykülerinde ülke gerçeklerini yansıtmayı amaçlayan ve izleklerini Anadolu köylüsünün yaşamından seçen bir başka yazarımız da Refik Halit Karay'dır. (1888-1965) Karay'ın 1919'da yayımladığı *Memleket Hikâyeleri*'ni Anadolu gerçekçiliğinin ilk örnekleri arasında sayabiliriz. Genç yaşta sürgün olarak gönderildiği Sinop, Çorum, Ankara ve Bilecik'teki gözlemlerinden yararlanarak yazdığı bu öykülerde Karay, Milli Edebiyat akımının getirdiği sade dil anlayışıyla köy sorunlarına yönelmiş, gerçekçi betimlemelerinde mizah unsurunu da sık sık kullanmıştır. Refik Halit Karay, daha çok toplumsal durumları saptamış, psikolojik çözümlemelere yapıtında yer vermemiştir.

Meşrutiyet Dönemi'nin öykü yazarları arasında Halide Edip Adıvar'ı, Ercüment Ekrem Talu'yu, Reşat Nuri Güntekin'i ve 1922'de yayımladığı *Gençliğimiz* adlı uzun öyküyle Peyami Safa'yı sayabiliriz.

Cumhuriyet döneminde öykü (1923-1950)

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte Batılılaşma hareketinin hızlandığı, Kemalist düzenlemelerle toplumun tüm kesimlerinde, özellikle de üstyapı kurumlarında köklü değişmelere, yenilikçi atılımlara yönelindiği görülür.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çokuluslu etnik yapısı parçalanmış, nice savaş, göç ve acılardan sonra Misakı Milli sınırları içerisinde ulusal bir devlet kurulmuştur. Bu yeni Türk devleti, kurucusu Atatürk'ün deyimiyle "çağdaş uygarlık düzeyi"ne ulaşmayı amaçlamaktadır. Tanzimat'la birlikte başlayan öykü sanatımızdaki Batılılaşma, Milli Edebiyat'a kadar ulusal kaynaklara yönelememiş, bir bakıma Maupassant gerçekçiliğinin etki alanında gelişmiştir. Ömer Seyfettin'in yalınlaştırdığı, Yakup Kadri ve Refik Halit gibi yazarlarla ülke gerçeklerine yönelen öykücülüğümüz, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Memduh Şevket Esendal ile yeni bir aşama yapar. Esendal (1883-1952) Maupassant tekniğinden kaynaklanan ve o güne dek tüm öykücülerimizin uyguladıkları "giriş-düğüm-çözüm" anlayışını yıkarak, bir bakıma Türk yazınında modern öykünün kurcusu olmuştur. Üstlendiği önemli siyasal görevler nedeniyle günlük gazetelerde, çoğunlukla da *Ulus*'ta yayımladığı öykülerini M.Ş.E. rumuzuyla imzalayan Esendal, yalın söyleyişiyle olduğu kadar olay örgüsünü önemseyişi, insan ilişkilerini dramatize etmeyişi, küçük insanların günlük yaşamlarındaki ayrıntılara yönelişi ve gösterişten, süslemecilikten uzak kalışıyla önemli bir yol açıcıdır. Onun öykü anlayışı, birçok bakımdan, Çehov'a yakındır. Alabildiğine basite indirgeyerek anlattığı toplumsal ya da bireysel durumlara iyimserlikle yaklaşmayı, gözlemlerinde, eleştirilerinde yapıcı olabilmeyi başarmıştır. "Ben insanlara yaşamak için ümit, kuvvet ve neşe veren yazılardan hoşlanırım. (...) Zaten tam bir refah içinde, huzur içinde yaşamıyoruz. Bir de karanlık, kötü şeylerden bahsederlerse bize, onları okursak... Bu, insanları bir havana koyup ezmeye benzer" der bir yazısında. Bu anlayış, bir yerde yazarı uzlaşmaya götürmüşse de, insanoğlunun iyi ve sevecen yanlarını öne çıkarmak istemiştir Esendal. Böylece, teknik düzeyde benimsediği Çehov öykücülüğünden uzaklaşmış, toplumsal eleştirinin merkezinde değil sınırında sürdürmüştür yazınsal etkinliğini. Öyküleri ölümünden sonra *Temiz Sevgiler* (1965) ve *Ev Ona Yakıştı* (1972) adlarıyla iki ciltte toplanmış, tüm yapıtları yeniden Bilgi Yayınevi'nce basılmıştır.

Esendal'ın öyküye getirdiği yenilikçi anlayışın önemli bir okur kitlesi tarafından benimsendiği yıllarda, konularını toplumsal ilişkilerden seçmede gösterdiği kararlılık, gözlem gücü ve öykü türüne bağlılığıyla dikkati çeken bir başka yazarımız da Sadri Ertem'dir (1898-1943). Ertem'i titiz bir öykücü, anlatım biçimine önem veren bir sanatçı olarak nitelendiremeyiz elbette. Yapıtlarının çoğunda toplum adına konuşan savruk ve özensiz bir kimlikle karşımıza çıkar Sadri Ertem. Ama, sonradan Orhan Kemal'le

yetkinliğe ulaşacak toplumcu gerçekçiliğin yazınımızdaki ilk öncülerindendir. Öyküleri röportaj düzeyini aşamamakla birlikte, toplumda var olan çelişkileri yansıtmaları bakımından önemlidir. Başlıca öykü kitapları: *Silindir Şapka Giyen Köylü* (1933), *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* (1933), *Korku* (1934), *Bay Virgül* (1935), *Bir Şehrin Ruhu* (1938). Onu Sabahattin Ali'nin yedeğinde bir öykücü olarak tanımlayabiliriz. Aynı dönem öykü yazarları arasında gerçek bir "halk hikâyecisi" kimliği taşıyan, İstanbul halkının yaşamını, duyarlılığını, yerel özelliklerini dile getiren Osmanlı Cemal Kaygılı da, bir bakıma Sadri Ertem çizgisinde yer alır. Geleneksel yaşama tarzının renkli görünümlerini, eski düğünleri, Osmanlı toplumundan arta kalmış eski insanların dünyasını özenli bir anlatımla yansıtan F. Celâlettin de.

Cumhuriyet yazınımızın Esendal'dan sonra öykü dalındaki en büyük yenilikçi yazarı hiç kuşkusuz Sabahattin Ali'dir. (1906-1948) Sabahattin Ali daha ilk yapıtı *Değirmen*'de yazarlık tutumunu belirler. Amacı ülke gerçeklerini anlatırken toplumsal çelişkileri, giderek sınıf çatışmalarını ekonomik yapı çerçevesinde kavrayıp yansıtmaktır. Bu köktenci tutumu onu, "Kağnı" ya da "Jandarma Bekir" adlı öykülerinde olduğu gibi devletin baskı mekanizmalarını açığa vurmaya yöneltir. Öykülerinin çoğunda, Anadolu köy ve kasabalarını betimlerken toplumsal çelişkilerden yola çıkmış, bu çelişkilere yol açan toplumsal düzeni eleştirmiştir. Kimi zaman da, çevresiyle uyum sağlayamayan kişilerin ruhsal çıkmazlarını, romantik bir anlayışla ele almıştır. Sabahattin Ali'yi, kimi romantik eğilimlerini bir yana koymak koşuluyla, ilk toplumcu gerçekçi Türk yazarı olarak tanımlayabiliriz. Onun öykülerinde rastladığımız kahramanların çoğu ezilen, sömürülen ve horlanan kişilerdir. Yazar yoksul emekçileri ya da düşkün kadınları, Anadolu kasabalarında ömür tüketen memurların yalnızlığını anlatırken, çökmekte olan bir dünyayı da sergiler. Egemen güçlerin ahlakını, değişik toplum kesimlerinde varlığını sürdüren ekonomik sömürünün nasıl insancıl değerleri ortadan kaldırdığına da dikkati çeker. Kimi öykülerindeyse bürokrasiyi ve devlet aygıtlarında söz sahibi olan kişilerin davranışlarını, tek parti yöneticilerini acımasızca eleştirir. Sabahattin Ali toplumcu gerçekçiliğin ülkemizde yerleşmesi için çaba göstermiş, bu yüzden hapiste yatmış, trajik bir biçimde öldürülmüştür. Erken ölümünden uzunca bir süre sonra yayımlanan tüm yapıtları günümüz öykücülerinden önemli bir bölümünü, özellikle de toplum sorunlarına yönelen yazarlarımızı etkilemiştir. Önce Varlık, sonra Bilgi ve Cem

yayınevleri tarafından basılan tüm yapıtlarında, öykülerini içeren kitaplar şunlardır: *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947).

Aynı dönemin öykü dalında yapıt vermiş diğer yazarlarıysa Kenan Hulusi, Nahit Sırrı Örik, Reşat Enis ve Bekir Sıtkı Kunt'tur.

Sabahattin Ali nasıl yeni bir çığır açmış, yazınımızda toplumcu gerçekçi anlayışın kurucusu olmuşsa, Sait Faik de (1906-1954) öykücülüğümüzde değişik bir duyarlığı başlatmış, insancıl bir yazın ve doğa anlayışının, büyük kent yaşamındaki şiirselliğin ilk örneklerini vermiştir. Cumhuriyet döneminde yetişmiş yazarlar arasında öykü türüne en çok önem vermiş yazar hiç kuşku yok Sait Faik'tir. Bu türün olanaklarını kendine özgü tekniği, şiirsel anlatımıyla geliştirmiş, hem savunduğu ahlak anlayışı hem de yaşam ve insan sevgisiyle genç kuşakları derinden etkilemiştir. Sait Faik öykülerinde İstanbul'da yaşayan azınlıkları, özellikle de Rum meyhaneciler ile balıkçıları, İstanbul kentinin doğasını, kalabalık içinde bireyin yalnızlığını, düşlerini, umutlarını alabildiğine çarpıcı bir üslupla anlatır. Onun yapıtında savruk ama son derece insancıl, doğaya ve emeğe saygılı bir sanatçının "bohem" duyarlığını buluruz. Bu duyarlıktan kaynaklanan anlayış, Sait Faik'ten sonra yazınımızda önemli bir eğilim oluşturmuş, modern Türk öykücülüğünün yeni tatlarla, değişik güzelliklerle zenginleşmesine yol açmıştır. Bu çağdaş öykücümüzün yazarlık anlayışı son öykülerinden birinde şu tümceyle özetlenebilir: "Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey." Bir roman taslağının dışında yalnızca öykü türündeki örneklerden oluşan Sait Faik'in tüm yapıtları, ölümünden sonra defalarca basılmış, her geçen gün artan bir ilgiyle okunmuştur. Tüm yapıtları son olarak Varlık ve Bilgi yayınevlerince basılan Sait Faik'in öykü kitapları, yayımlanış tarihlerine göre şunlardır: *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kavgası* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuz Başı* (1952), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954), *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955).

Nabizade Nâzım'la başlayan Anadolu gerçeklerine, özellikle de köy sorunlarına yöneliş, Yakup Kadri ve Refik Halit'ten sonra Sabahattin Ali'nin yapıtıyla toplumcu gerçekçi bir yörüngeye oturmuştur. Bu yörüngenin önemli duraklarından birini de köy enstitüsü çıkışlı yazarlar oluşturur. Ama yapıtlarını 1940'tan sonra yayımlamaya başlayan bu kuşaktan önce, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz ve Kemal Bilbaşar gibi yazarlar da

Anadolu gerçeklerine yönelerek, bir bakıma Sabahattin Ali'yi izlemişlerdir. Oktay Akbal, Necati Cumalı vb gibi öykücülerse Sait Faik çizgisini sürdürmüşler, daha sonraki kuşakların yenilikçi öykü anlayışını benimsemelerinde bir tür köprü rolü oynamışlardır. Bu iki temel anlayışın, yani Sabahattin Ali ve Sait Faik çizgilerinin dışında kalan, ama her iki çizgiden de belirgin izler taşıyan Halikarnas Balıkçısı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ümran Nazif, Haldun Taner, Orhan Hançerlioğlu, Mehmet Seyda, Faik Baysal, Tarık Buğra, Aziz Nesin vb gibi öykücülerimiz de vardır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan çokpartili döneme, giderek 1960 Devrimi'ne uzanan bir süreçte, öykü türünde direnmiş, yazınımızda roman örneklerinin yanı sıra öykünün yerleşmesine katkıda bulunmuş yazarlar arasında Orhan Kemal'i, Oktay Akbal'ı, Halikarnas Balıkçısı'nı ve Aziz Nesin'i sayabiliriz. Bu yazarların yapıtları öykü tarihimiz açısından üzerinde durulması gereken özgün yapıtlardır.

Orhan Kemal (1914-1970) 1940'lı yıllardan itibaren yayımladığı öykülerde, romanlarına oranla daha yalın ve çarpıcı bir gerçekçilik anlayışından yola çıkar. Irgatların, gündelikçilerin, çırak ve işçilerin yaşamını insancıl bir sevgiyle yansıtırken toplumsal, giderek ekonomik çelişkileri de göz ardı etmez. Sömürünün, kırsal kesimde ya da sanayi kesiminde olsun, ağa-patron baskısının yol açtığı dramları sergiler. Popülizme sapmadan, kentin kenar mahallelerinde oturan emekçi halkın günlük yaşamını, özlem ve düşlerini kendine özgü bir duyarlıkla anlatır. Ne var ki, dil beğenisi, biçim kaygısı, bu duyarlık yüzünden ikinci planda kalmıştır hep. Orhan Kemal bu bakımdan, çok sayıda öykü yayımlamasına karşın, örneğin bir Kemal Tahir'in *Göl İnsanları*'nda ulaştığı yetkinliğe varamamıştır. Başlıca öykü kitapları: *Ekmek Kavgası* (1949), *Sarhoşlar* (1951), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koğuş* (1954), *Grev* (1954), *Arka Sokak* (1956), *Kardeş Payı* (1957), *Babil Kulesi* (1957), *Dünyada Harp Vardı* (1963), *İşsiz* (1966), *Önce Ekmek* (1968). Çeşitli yayınevlerinde basılmış öykülerinin tümü, ölümünden sonra Bilgi Yayınevi'nce değişik adlarla yeniden basılmıştır.

Oktay Akbal ise (doğ. 1923) ilk öykü kitabı *Önce Ekmekler Bozuldu*'dan son yapıtlarına dek, Sait Faik anlayışından yola çıkarak, anılarla, çağrışımlarla yüklü bir duyarlığı sürdürür. Bireyin düşlerini, geçen zaman karşısında duyulan umarsızlığı, sevilerin geçiciliğini dile getirir. Onun yapıtlarında "ben", yani birinci tekil kişi ağzından konuşan özne, ön plana geçer hep. Dış dünyayı onun bakış açısından izleriz. Ama Akbal'ın

yapıtlarında dış gözlemler yerini iç gözlemlere, bireyin iç dünyasının sergilenmesine bırakır genellikle. Bu yönüyle bazı genç öykücüleri, 1960'tan sonra yazmaya başlayan kuşağı dolaylı bir biçimde etkilemiştir. Öykü kitaplarının başlıcaları: *Önce Ekmekler Bozuldu* (1946), *Aşksız İnsanlar* (1949), *Bizans Definesi* (1953), *Bulutun Rengi* (1954), *Berber Aynası* (1958), *Yalnızlık Bana Yasak* (1967), *Tarzan Öldü* (1969), *İstinye Suları* (1973).

Yazınımızda Halikarnas Balıkçısı adıyla bilinen Cevat Şakir Kabaağaçlı (1866-1973) 1924 yılında sürgün olarak gönderildiği Bodrum'a yerleşmiş, öykülerinde bu yörenin doğal güzelliklerini, çevredeki eski Anadolu uygarlıklarının zengin kalıtından da esinlenerek anlatmıştır. Konularının çoğunu denizden, balıkçı ve süngercilerin yaşamından alan Halikarnas Balıkçısı, kendine özgü lirizmi, coşkulu anlatımıyla yer yer aksayan, ama bugün de zevkle okunabilecek öyküler yazmıştır. Ölümünden sonra tüm yapıtları Bilgi Yayınevi'nce basıldığında, Bodrum yöresindeki turistik gelişmelerin de yardımıyla, önemi artmıştır bu yazarımızın. Öykü kitaplarının başlıcaları: *Ege Kıyılarından* (1939), *Merhaba Akdeniz* (1947), *Egenin Dibi* (1952), *Yaşasın Deniz* (1954), *Gülen Ada* (1957), *Gençlik Denizlerinde* (1973).

Aziz Nesin (doğ. 1915) günümüzde mizah yazınının en yaygın ve önemli temsilcisidir. Romanlarının yanı sıra çok sayıda öykü de yayımlamış, toplumsal yergiyle birleştirdiği mizah anlayışı geniş okur kitlelerince benimsenmiştir. Uluslararası ödüller de kazanmış olan Aziz Nesin, Muzaffer İzgü, vb gibi genç yazarlarla birlikte, günümüzün en çok sevilen mizah ustalarından sayılmaktadır. Öykü kitaplarından en önemlileri: *Geriye Kalan* (1948), *İt Kuyruğu* (1955), *Yedek Parça* (1955), *Fil Hamdi* (1955), *Damda Deli Var* (1956), *Toros Canavarı* (1957), *Deliler Boşandı* (1957), *Ölmüş Eşek* (1957), *Gıdıgıdı* (1959), *Mahmut ile Nigâr* (1959), *Ah Biz Eşekler* (1960), *Biz Adam Olmayız* (1962), *Sosyalizm Geliyor Savulun* (1965), *Vatan Sağolsun* (1968).

1950'li yıllardan günümüze

Köy kökenli yazarların başlattığı, daha çok popülist yönü ağır basan bir gerçekçilik eğilimi, 1950'li yıllardan itibaren öykü alanında etkinliğini duyurmaya başlamıştır. Bu tür öykü yazarlarımızın en başarılıları arasında, sonradan romanlarıyla uluslararası üne kavuşan Yaşar Kemal'i, Fakir Baykurt'u ve Talip Apaydın'ı, daha gençlerden Ümit Kaftancıoğlu'nu

sayabiliriz. Ama 1950'den günümüze, öykü alanında asıl önemli gelişme, Sait Faik'in açtığı yoldan filiz vermeye başlamıştır. *Dost* ve *Yaşamasız* adlı kitaplarıyla Vüsat O. Bener (doğ. 1922), ilk kadın öykücülerimizden Nezihe Meriç (doğ. 1925), *Troya'da Ölüm Vardı* kitabından sonra yayımladığı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ve *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı yapıtlarıyla Bilge Karasu (doğ. 1930) ve yayımladığı çok sayıdaki öykü kitaplarıyla Tahsin Yücel (doğ. 1933) kendilerine özgü, değişik üslüpları geliştirirken, yeni bir gerçekçilik anlayışıyla insanın iç dünyasına, bilinçaltındaki karmaşaya yönelmişler, yazını her şeyden önce bir dil sorunu, bir anlatım biçimi olarak ele almışlardır. Bu anlayışı günümüzde sürdüren gençler arasında Nazlı Eray, Selim İleri ve Nedim Gürsel gibi öykü yazarlarını sayabiliriz.

Öykü alanındaki bir başka önemli kümelenme de, "a kuşağı" adı verilen ve yazmayı (Onat Kutlar'ın dışında) bugün de sürdüren Demir Özlü, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Orhan Duru, Adnan Özyalçıner vb gibi yazarlar çevresinde oluşmuştur. Bu yazarlar arasında tek yapıtı *İshak*'la (1960) dikkati çeken Onat Kutlar'ın, daha çok varoluşçuluk etkisinde ürün veren, bireyin bunalımını, varoluşun saçmalığını anlatan, son yapıtlarında toplumculuğa yönelen Demir Özlü ve Ferit Edgü'nün, Adnan Özyalçıner'in, Erdal Öz'ün, kendine özgü, çok ilginç anlatımıyla toplumsal yergi türünde başarılı öyküler yazan Orhan Duru'nun önemle üzerlerinde durulması gerekir. Aynı kuşak yazarlarından Leyla Erbil'in yapıtını da, taşıdığı alay öğeleriyle olduğu kadar başkaldırıcı yönleriyle de anmak gerekir. Sevim Burak'ın 1965'te yayımlanan *Yanık Saraylar* adlı kitabı da ilgi toplamış, tartışmalara, övgü ve yergilere yol açmış bir yapıttır.

Günümüzde Türk öykücülüğü değişik anlayışlarda yetkin örnekler vermeyi, romana oranla daha düzeyli, daha çağdaş kalabilmeyi başarıyor. Bekir Yıldız gibi çarpıcı gerçekleri pek fazla sanat kaygısı taşımadan yansıtmayı amaçlayan yazarların yanı sıra, bir bakıma Orhan Kemal geleneğini sürdüren Füruzan gibi yaygın ve popüler yazarlara da rastlıyoruz. Tarık Dursun K., Muzaffer Buyrukçu, Necati Tosuner, Hulki Aktunç, Necati Güngör, Tomris Uyar, Aysel Özakın, Adalet Ağaoğlu, Tezer Özlü, Selçuk Baran, genç yaşta yitirdiğimiz Sevgi Soysal, Ayhan Bozfırat gibi daha nicelerini de öykü türünde başarı kazanmış yazarlar arasında sayabiliriz. Batı yazınlarıyla karşılaştırıldığında, günümüz Türk yazınının öykü türüne verdiği önem açıkça ortaya çıkar. Son yıllarda yapılan incelemeler, örneğin Füsun Akatlı'nın *Bir Pencereden* adlı son dönem

öykücülerinden yirmisini ele alan yapıtı ve çeşitli antolojiler, günümüz öykücülüğünü değerlendirirken nicelikten çok nitelik üzerinde duruyorlar. Alışılmış yöntemlerin, yalınkat bir gerçekçilik anlayışının dışına çıkabilen yazarları önemsiyorlar. Bu, öykücülüğümüz adına olduğu kadar, genel olarak yazınımız adına da umut verici, sevindirici bir gelişmedir.

1983

DK DOĞAN KİTAP

Nedim Gürsel

Bozkırdaki Yabancı

Nedim Gürsel çağdaş Türk edebiyatı üzerine yazdığı incelemelerinde titiz ve çok yönlü bir araştırmacı kimliği sergiliyor. Yakup Kadri, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal gibi yirminci yüzyıl Türk edebiyatının önemli yazarlarını değerlendirirken yapıtlarının toplumsal ve metinsel bağlamlarını da ele alıyor. Türk kadın edebiyatından Ziya Gökalp'in milliyetçiliğinde epik söyleme kadar uzanan bu zengin yelpazenin bir başka özelliği de, edebiyatımızdaki azınlıklar konusunu ele alması. Sait Faik'in Rum kahramanları ile Nâzım Hikmet, Mithat Cemal Kuntay, Oktay Akbal, Necati Cumalı, Sevim Burak ve Mario Levi gibi yazarların yarattığı Yahudi kahramanlar, Nedim Gürsel'in bakışıyla inceleniyor. *Bozkırdaki Yabancı*, özgün edebiyat araştırmaları açısından pek zengin olmayan ülkemizde önemli bir boşluğu doldururken, okura derin bilgiler, değişik açılımlar, yeni tatlar da sunuyor.

[1] "*Yaban*" Mireille Castelli, yayımlanmamış doktora tezi, Paris 3 Üniversitesi, s. 6.

[2]*Yaban*, Milliyet Matbaası, İstanbul, 1993, s. 30-31.

[3] a.g.e., s. 37-38.

[4] a.g.e., s. 165-166.

[1] Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanının Almanca çevirisine önsöz.

[1] Demir Özlü'nün *Berlin'de Sanrı*'sının Fransızca çevirisine önsöz.

[2] "Paris'te", *Aşk ve Poster,* İstanbul, 1980.

[3]*Stockholm Öyküleri*, İstanbul, 1988, s. 62-63.

[1]*Çağdaş Eleştiri*, no.1, Mart 1982, s. 9 ve 11.

[2] Gallimard Yay., 1981 ve 1982; çev. Münevver Andaç.

[3] Yerleşik düzene geçmiş bu ailelerin tüm özelliklerini "feodal" terimi tüm yönleriyle tam olarak kapsamadığı için, bu terimi tırnak içinde kullanıyorum. Belki de bu aileleri aşiret ailesi olarak nitelendirmek daha doğru olur.

[4]*La Pacification du sud-est anatolien en 1865,* Turcica, V. s. 130.

[5]*La théorie du roman*, Ed. Gonthier, s. 54.

[6]*Balzac et le réalisme français,* Maspero, s. 2.

[7] c.I, s. 297-298.

[8] a.g.e., s. 298.

[9] a.g.e., s. 202.

[10] c. I, s. 14.

[11] a.g.e. s. 9.

[12] c. I, s. 380-381.

[13] c.I, s. 109.

[14] c.I, s. 116.

[15] c. I. s. 31.

[16] c. II, s. 74.

[17] c. II, s. 16.

[18] c. II, s. 645.

[19] "Yachar Kemal et l'épopée du peuple turc", *Le Monde*, 4 Ekim 1981.

[20] Yaşar Kemal: *From the Imaginary World of a People to an Epic Reality:* Edebiyat (Middle East Center, University of Pennsylvania), Yaşar Kemal özel sayısı, Vol. V., Nost: 1-2, 1980.

[21]*Manifeste*... éd. 10-18, s. 22-23.

[22] c. II, s. 16.

[23] "Yachar Kemal et l'épopée du peuple turc", *Le Monde*, 4 Ekim 1981.

[24]*Balzac et le réalisme français*, Maspero, s. 13.

[1]*Turcica* dergisinde Fransızca olarak yayımlanan incelemenin çevirisi.

[2]*Köroğlu Destanı*, P. N. Boratav, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1931, s. 101.

[3]*Antep Köroğlu Rivayeti*, Hüseyin Bayaz, İstanbul, Karacan Yay., 1981; *Köroğlu Destanı*, Behçet Mahir, Ankara, Atatürk Üniv. Yay., 1973; Documents pour servir à la connaissance orale des Kirghiz du Pamir Afghan, thèse pour le doctorat ès-lettres Université de Paris, 1980, pp. 419-519.

[4] Dursun Yıldırım, "Köroğlu Destanı'nın Orta Asya Rivayetleri", Köroğlu Semineri Bildirileri, Ankara; Başbakanlık Basımevi, 1983, s. 106-107.

[5]*L'épooée et la hikâye*, Philologiae Turcicae Fundamenta, Wiesbaden: Franz Steiner, 1964, II. cilt, 24-25.

[6] P. N. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği,* Ankara, M.E.B. Yay., s. 193, 196.

[7] a.g.e.

[8] "L'époée et la hikâye", Philologiae Turcicae Fundamenta, Wiesbaden: Franz Steiner, 1964, II. cilt, 16-27.

[9]*Üç Anadolu Efsanesi,* Cem Yay., İstanbul, 1977, s. 9-114.

[10] "Tekin Sönmez'in Yaşar Kemal ile Uzun Bir Söyleşisi", *Ağacın Çürüğü*, Milliyet Yay., 1980, s. 368.

[11] "Köroğlu Antep Rivayeti Üzerine", *Sanat Olayı*, Mart 1981, s. 91.

[12] İlhan Başgöz Yaşar Kemal'in 1947'de Âşık Müdami'den kendisinin derlediği bir rivayetten yararlandığını yazıyor. Bkz. "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature", *Edebiyat,* I-II ciltler, 1980, s. 37.

[13]*Speciments of the popular poetry of Persia*, London, W. H. Allan, 1842.

[14]*Üç Anadolu Efsanesi*, Cem Yay., İstanbul, 1977, s. 11.

[15] a.g.e., s. 9.

[16]"Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature", *Edebiyat*, 1980, s. 38.

[17]*Üç Anadolu Efsanesi*, Cem Yay., İstanbul, 1977, s. 34.

[18]> a.g.e., s. 26.

[19] a.g.e., s. 61.

[20]*Köroğlu Destanı*, P. N. Boratav, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1931, s. 2.

[21]*Antep Köroğlu Rivayeti*, Hüseyin Bayaz, İstanbul, Karacan Yay., 1981, s. 15.

[22]*Üç Anadolu Efsanesi*, Cem Yay., İstanbul, 1977, s. 20-21.

[23] a.g.e., s. 23.

[24]*Figures II*, éd. du seuil, 1969, s. 196.

[25]*Üç Anadolu Efsanesi*, Cem Yay., İstanbul, 1977, s. 61.

[1] Sait Faik. *Un point sur la carte* (Haritada Bir Nokta) *Leiden*, A. W. Sythoff, 1962, s. 7.

[2] Alexandris, *The Greek Minority of İstanbul and Greek-Turkish Relations*, 1918-1975 (İstanbul'daki Rum Azınlığı ve Türk-Yunan İlişkileri, 1918-1975), Atina, 1983, s. 51.

[3] a.g.e., s. 51.

[4] "Les Grecs en Turquie", (Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rumlar) *The New Europe*, 21 Kasım 1918, s. 14.

[5] Venizelos, Başbakan İsmet İnönü'ye gönderdiği bu mektupta, "iki ülke arasındaki ilişkilerin, ileride bir dostluk, saldırmazlık ve hakemlik paktıyla sağlamlaştırılacak ve böylece yakın bir dostluğa dönüştürelecek şekilde düzeltilmesine katkıda bulunmaya hararetle taraftar olduğunu" yazıyordu. Bu pakt 1930'da imzalanmıştır. Bkz. Alexandris, a.g.y. s. 175.

[6] Sait Faik, *Bütün Eserleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1987, 3. cilt, s. 9.

[7]*Bütün Eserleri*, 10. cilt, s. 244.

[8]*Bütün Eserleri*, 4. cilt, s. 81.

[9]*Bütün Eserleri*, 1. cilt, s. 17-18.

[10] Aynı yerde.

[11]*Bütün Eserleri*, 4. cilt, s. 109.

[12] *Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 146-148.

[13]*Bütün Eserleri*, 6. cilt. s. 143.

[14] Aynı yerde.

[15]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 146.

[16]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 158-159.

[17]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 149.

[18]*Bütün Eserleri*, 4. cilt, s. 57-58.

[19]*Bütün Eserleri*, 1. cilt, s. 121.

[20]*Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 128.

[21] *Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 97 ve devamı.

[22]*Bütün Eserleri*, 4. cilt, s. 162.

[23]*Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 168.

[24]*Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 174.

[25]*Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 114.

[26]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 116-117.

[27]*Kavafis'ten Kırk Şiir,* (çev. Cevat Çapan), İstanbul, 1982, s. 31.

[28]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 202-203.

[29]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 185.

[30]*Bütün Eserleri*, 6. cilt, s. 106.

[31]*Bütün Eserleri*, 2 cilt, s. 113.

[32]*Bütün Eserleri*, 2. cilt, s. 49-50.

[33]*Bütün Eserleri*, 13. cilt, s. 41-42.

[34] Salâh Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, İstanbul, Sander Yayınevi, 1976, s. 208.

[35]*Bütün Eserleri*, 4. cilt, s. 190-191.

[36]*Bütün Eserleri*, 7. cilt, s. 104-105.

[37]*Bütün Eserleri*, 7. cilt, s. 156.

[1] Avram Galanti, *Histoire des Juifs d'Anatolie*, İstanbul, 1942, Babok, cilt 11, s. 71.

[2] Katlanmak zorunda kaldığı bu işkence nedeniyle, Dede Sultan da denilen Börklüce efsanesi yörede, özellikle göçebe Türkmen yörükleri arasında oldukça iyi bilinir. Börklüce'nin ölümünden sonra yakılan Türkmen ağıtları için bkz. Nedim Gürsel, *Nâzım Hikmet et la litterature populaire turque*. (Paris, 1987, I'Harmattan), s.123-124.

[3] Bedreddin ve müritleriyle ilgili tarihi kaynaklar, genellikle çağdaşları tarafından kaleme alınan kayıtlardır. Bkz. Nedim Gürsel, a.g.e. "La revolte du cheik Bedreddin-Les sources historiques" bölümü, s. 113 ve devamı.

[4] Nâzım Hikmet, *Şeyh Bedreddin Destanı*, Tüm Eserleri, Cem Yay., İstanbul, 1975, cilt 3, s. 183.

[5] a.g.e., aynı yer.

[6] Erol Toy, *Azap Ortakları*, May Yay., İstanbul, 1973, II. cilt.

[7] Münevver Andaç, *De I'éspoir à vous faire pleurer de rage, lettres de prison à Kemal Tahir,* (Paris, 1973, Maspéro), s. 294.

[8] Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, de Yay., İstanbul, 1971, s. 171.

[9] a.g.e. s. 169.

[10] Nâzım Hikmet, *Dört Hapishaneden*, de Yay., İstanbul, 1966, s. 77.

[11] Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Tüm Eserleri, cilt 6, Cem Yay., İstanbul, 1978, s. 5.

[12] Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Varlık Yay., İstanbul, 1966.

[13] a.g.e., s. 132.

[14] Avram Galanti, *Histoire des Juifs de Turquie*, İstanbul, 1942, İsis, s. 162-163.

[15] Nedim Gürsel, *Kadınlar Kitabı*, Cem Yay., İstanbul, 1983, s. 47.

[16] Sait Faik, *Lüzumsuz Adam*, Bilgi Yay., İstanbul, 1987, cilt 2, s. 111.

[17] Oktay Akbal, "Bizans Definesi", *Önce Ekmekler Bozuldu*, İstanbul, 1970, s. 149.

[18] Necati Cumalı, "Dertler", *Yalnız Kadın*, Varlık Yay., İstanbul, 1955, s. 28.

[19] a.g.e., s. 28-29.

[20] "Türkiyeli Yahudiler", *Yeni Gündem,* No. 28, 14-29 Eylül 1986, s. 11.

[21] Necati Cumalı, *Yakub'un Koyunları*, Tekin Yay., İstanbul, 1979, s. 8.

[22] a.g.e., s. 48.

[23] Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Sander Yay., İstanbul, 1976, s. 41.

[24] a.g.e., s. 103.

[25] a.g.e., s. 199, 132, 201.

[26] a.g.e., s. 401, 403.

[27] a.g.e., s 523.

[28] Sevim Burak, *Yanık Saraylar,* Türkiye Basımevi, İstanbul, 1965 ve *Sahibinin Sesi*, Adam Yay., İstanbul, 1982.

[29]*Yeni Dergi*, Eylül, 1965, no. 12, s. 253, zikreden Asım Bezirci.

[30] Sevim Burak, *Yanık Saraylar*, Türkiye Basımevi, İstanbul, 1965, s. 69.

[31] Sevim Burak, a.g.e., s. 64.

[32] Nedim Gürsel, *Kadınlar Kitabı*, Cem Yay., İstanbul, 1983, s. 44.

[1] Gerard Genette, *Palimpsestes*, ed. du Seuil, 1983.

[2] Julia Kristeva, *Recherches pour une semanalyse,* ed. du Seuil, 1969, s. 113.

[3] François Georgeon, *Aux origines du nationalisme turc*, ed. ADPF, 1980, s. 40.

[4] Bu masalın Türk kökeni tartışmalıdır. Raşideddin masalı, ona göre Türklerin Nuh'un oğlu Bulca Han'dan devam eden bir soyu olan Moğollara atfetmektedir. Fuat Köprülü ve Bahaeddin Ögel ise Ergenekon masalının Çin kaynaklarında gösterildiği gibi Türklerin mitsel atası olan Oğuz Han masalının değişik bir versiyonu olduğunu ileri sürerek Raşideddin'in görüşüne karşı çıkmaktadırlar. (Bkz.. *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken, 1980, ikinci basım, s. 56-57 ve *Türk Mitolojisi*, T. T. K. Yay., 19, s. 61-64.)

[5] Bir başka versiyonda demircinin önüne çıkıp ona demirden dağı gösteren Gökböri'dir (bozkurt). Ziya Gökalp bozkurtun görünmesine ileride sözünü edeceğim "Türk Mucizesi" makalesinde yer vermektedir.

[6]*Ziya Gökalp Külliyatı*, Cilt I, T. T. K. Yay., 1952, s. 89.

[7] "Türk Mucizesi", *Yeni Gün,* No: 974-407 ve *Ziya Gökalp Makaleleri* 1, K.B.Y., 1980, s. 17-19.

[8] a.g.e. s. 91.

[9] a.g.e. s. 29-30.

[10]*Yeni Mecmua, Revue du monde musulman,* vol. LXI, 1925, s. 12-13.